A black and white photograph of Lee Miller. In the foreground, she is wearing a dark trench coat and a beret, holding a vintage camera on a tripod and looking back over her shoulder at the viewer. In the background, she is standing on a sidewalk, wearing a patterned dress and high heels, looking towards the camera. The setting appears to be an urban street with a curved sidewalk and a building in the background.

BECKY E. CONEKIN

LEE MILLER

FOTOGRAFIN
MUSE
MODEL

Scheidegger & Spiess

BECKY E. CONEKIN

LEE MILLER – FOTOGRAFIN, MUSE, MODEL

Die Amerikanerin Elizabeth «Lee» Miller (1907–1977) wurde zunächst als Model von Edward Steichen und als Muse des Surrealisten Man Ray berühmt. Doch bald machte sie sich als selbstständige Fotografin einen Namen. Als eine der wenigen weiblichen Kriegsreporterinnen der US-Army lieferte Miller einmalige Bilddokumente von der Invasion der Alliierten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, die u. a. in der *Vogue* publiziert wurden. Um dem Kriegselend entgegenzuwirken, das ihr psychisch sehr zusetzte, schuf sie zur gleichen Zeit Fotografien, die bewiesen, dass Mode auch ein Akt des Widerstands sein konnte. Das nach Kriegsende einsetzende Comeback der französischen Modeindustrie wurde von ihr eindrücklich fotografisch dokumentiert.

Heute werden Lee Millers Werke zu den bedeutendsten Fotoarbeiten des 20. Jahrhunderts gezählt. Doch viele ihrer Bilder für die Modewelt blieben unbeachtet oder gerieten in Vergessenheit. Der Autorin Becky Conekin ist es jetzt gelungen, diese Lücke zu schliessen. Das vorliegende, reichhaltig illustrierte Buch enthüllt eine eher unbekannte Seite der Ikone Lee Miller. Eine grandiose Entdeckung, nicht nur für Modefans.





BECKY E. CONEKIN

Lee Miller

FOTOGRAFIN MUSE MODEL

Scheidegger & Spiess

Für Edie in Liebe

Vorne LEE MILLER WÄHREND AUFNAHMEN

Paris, März 1945

Hinten «PELZTRÄGER», BRITISCHE VOGUE

Foto von Lee Miller, London, November 1941

Seite 1 LEE MILLER IN CHANEL

Foto von George Hoyningen-Huene, Paris, 1930

Seite 2 SELBSTPORTRÄT

Foto von Lee Miller, New York, 1932

Die englische Originalausgabe erscheint 2013 unter dem Titel
Lee Miller in Fashion bei Thames & Hudson Ltd, London.

Übersetzung aus dem Englischen:

Claudia Kotte, Berlin und Harriet Fricke, Hamburg

Lektorat: Karoline Mueller-Stahl, Leipzig

Korrektur: Maike Kleihauer, Berlin

Gestaltung: Anna Perotti, London

Satz: Guido Widmer, Zürich

Druck und Bindung: C & C Offset Printing Co. Ltd, China

© 2013 Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich

© 2013 für die Texte: Becky E. Conckin

© 2013 für die Fotografien siehe Bildnachweis

Verlag Scheidegger & Spiess AG

Niederdorfstrasse 54

CH-8001 Zürich

Schweiz

ISBN 978-3-85881-386-2

www.scheidegger-spiess.ch

INHALT

VORWORT

15

KAPITEL 1

«Jener gewisse Chic»

KINDHEIT, JUGEND UND DIE FRÜHEN JAHRE
ALS FOTOMODELL, 1907–1929

21

KAPITEL 2

«Mädchen mit starkem Willen sollte man einfach machen lassen»

LEHRJAHRE IN PARIS, 1929–1932

37

KAPITEL 3

«Lieber fotografieren als fotografiert werden»

NEW YORK UND AGYPTEN, 1932–1939

57

KAPITEL 4

«Ab sofort mutig einkaufen, um gut auszusehen»

MODEFOTOGRAFIE IN LONDON, 1939–1944

79

KAPITEL 5

«Wer sonst kann von der Siegfried-Linie bis zur neuen Hüftlinie alles abdecken?»

KRIEGS- UND MODEREPORTAGEN, 1944–1946

135

KAPITEL 6

«Aber in Friedenszeiten war *Vogue* in erster Linie ein Modemagazin»

ENTTAUSCHUNG UND ABKEHR
VON DER MODE, 1946–1977

175

NACHWORT

209

ANMERKUNGEN

215

AUSWAHLBIBLIOGRAFIE

221

BILDNACHWEISE

221

DANK

222

REGISTER

223



Unten UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Oktober 1941

Links UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, März 1942







Oben «KURZMANTEL», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Februar 1944

Links «WOLLE MIT SEIDENEN RIPSBÄNDERN», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Oktober 1944



Oben und rechts DELLA OAKE IN «REISEMODE», GLAMOUR

Fotos: Lee Miller, London, Februar 1949





Unten UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, August 1950

Links UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, März 1949





LEE MILLER WÄHREND AUFNAHMEN

Paris, März 1945

VORWORT



Lee Miller gehört zu den wichtigsten Fotografinnen des 20. Jahrhunderts. Als Kriegsfotografin und Fotomodell, als surrealistische Künstlerin und Augenzeugin der Befreiung der Konzentrationslager von Dachau und Buchenwald war sie bereits zu ihrer Zeit eine Ausnahmepersönlichkeit – und das ist sie wahrscheinlich bis heute. Miller wechselte mühelos von der einen Seite der Kamera auf die andere, sie war nicht nur ein aussergewöhnlich begabtes Fotomodell, sondern auch eine äusserst erfolgreiche Modefotografin. Die *Vogue* war damals – im New York und Paris der 1920er- und 1930er- wie auch im London der 1940er- und 1950er-Jahre – das wichtigste Magazin der Branche, als Miller ein bedeutendes, jedoch bis heute zu wenig gewürdigtes Œuvre schuf. Während sie posthum als Künstlerin rehabilitiert wurde, blieben die Bedeutung ihrer Beziehung zur *Vogue* und ihre Modefotografie weitgehend unbeachtet. Für eine umfassende Würdigung ihrer Karriere ist der Bereich der Mode jedoch von entscheidender Bedeutung.

Dieses Buch behandelt erstmals Millers Werke im Bereich der Mode, wie sie in der amerikanischen, britischen und französischen *Vogue* publiziert wurden. Diese Arbeiten bilden das eigentliche Rückgrat ihres an sich schon beeindruckenden persönlichen und beruflichen Werdegangs. Vor den sich rasant wandelnden Kulissen



von New York, Paris und London sprengte diese beeindruckende Frau mit ihren Fotos für das führende Modemagazin des Jahrhunderts die Grenzen des Bekannten. Tausende von bislang unveröffentlichten Fotografien und Kontaktabzügen wurden von ihrem Sohn Antony Penrose aus den Londoner Büros der *Vogue* in die Lee Miller Archives in ihrem ehemaligen Wohnhaus, der Farley Farm im englischen East Sussex, gebracht und dort in *mühevoller Kleinarbeit* geordnet und restauriert. Die Fotos, die ihr Talent, ihren Humor, ihre Schönheit und ihren Mut am eindrucksvollsten wiedergeben, sind in diesem Band versammelt. Millers Fototechnik verband Witz, hohe Kunst und modernistische Schärfe, sie verfeinerte sie unter der Anleitung der grossen Fotografen ihrer Zeit, darunter Man Ray, der Ende der 1920er- und Anfang der 1930er-Jahre ihr Liebhaber war, Edward Steichen, der für seinen modernen Formalismus bei der amerikanischen *Vogue* bekannt war, und George Hoyningen-Huene, der bei der französischen *Vogue* für seinen inszenierten Klassizismus gefeiert

Unten VOR DER ROYAL ACADEMY OF ARTS

Foto: Lee Miller, London, April 1940

Links ZWISCHEN DEN RUINEN DER DEUTSCHEN LUFTANGRIFFE

Foto: Lee Miller, London, 1941





wurde. Auf den Spuren von Millers Schaffen als Modefotografin ergeben sich neue Einblicke in ihr faszinierendes Leben und in entscheidende Phasen der Geschichte der Mode.

Anders als viele schöne Frauen und Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts ihres Formats ist Lee Miller vielen überraschenderweise unbekannt. Woran liegt es, dass diese Frau zugleich so anziehend und so schwer zu fassen ist? Carolyn Burke, eine ihrer Biografinnen, führt ihre relative Unbekanntheit auf Millers Aussehen zurück. Dass sie «eine der schönsten Frauen des 20. Jahrhunderts» gewesen ist, habe es «erschwert, ihr Werk als eigenständiges Œuvre zu begreifen». «Für viele», so Burke, «steht ihre Schönheit im Widerspruch zu ihrem künstlerischen Schaffen, als ob die Vorstellung von einer schillernden Frau, die eine erstklassige Fotografin ist, nicht denkbar wäre.»¹ Damit könnte sie durchaus recht haben: Aussergewöhnlich schöne Frauen stossen bis heute oft auf Misstrauen und Ablehnung. Andererseits muss man berücksichtigen, dass Miller sich Mitte der 1950er-Jahre als Fotografin zurückzog, zu einer Zeit also, da andere in der Modewelt über ihre eigenen Memoiren nachdachten – Edna Woolman Chase, die langjährige Chefredakteurin der amerikanischen *Vogue*, H. W. «Harry» Yoxall, der mehr als 40 Jahre Geschäftsführer der britischen *Vogue* war, und sogar Man Ray.² In den 1960er- und 1970er-Jahren sagte Miller all jenen, die sie um Fotos für eine Ausstellung oder Publikation baten, ihre Fotos seien im Krieg zerstört worden; sie seien ohnehin «von keinerlei Interesse und sollten am besten aus der Erinnerung gestrichen werden». Wie Antony Penrose schrieb, «schätzte sie ihre eigene Leistung so gering, dass jeder zu der Überzeugung gelangte, sie habe wenige oder keine bedeutenden Werke geschaffen».³

The Lives of Lee Miller lautet der Titel von Penroses bewegender Biografie seiner Mutter. Und Miller lebte, wie wir sehen werden, in der Tat viele Leben. Sie war in den Worten ihrer besten Freundin, der ebenfalls im Ausland lebenden Amerikanerin Bettina McNulty, «ein echtes Original».⁴ In der Einleitung zu seinem Buch schreibt Penrose: «In all diesen verschiedenen Welten bewegte sie sich völlig ungezwungen. In all ihren Rollen war sie so unerschrocken, wie es nun einmal ihre Art war.»⁵ Einer ihrer ehemaligen Liebhaber, der *Life*-Fotograf David E. Scherman, behauptete sogar: «Wenn ich Mitte des 20. Jahrhunderts je eine Renaissancefrau getroffen habe, dann sie.»⁶ Eine Renaissance hat auch ihr Schaffen in der Modewelt verdient.

VOGUE

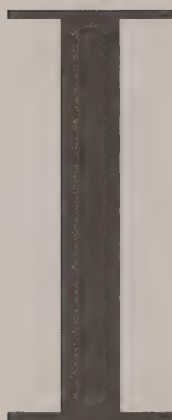


SPRING SHOPPING NUMBER

KAPITEL 1

«Jener gewisse Chic»

KINDHEIT, JUGEND UND DIE FRÜHEN JAHRE ALS FOTOMODELL,
1907–1929



n dem Apartment eines Brownstone-Hauses auf der West 48th Street in der Nähe der 5th Avenue hörte die 19-jährige Lee Miller Radio, während sie ihren blonden Bob bürstete und ein schickes Kostüm anzog, das sie im Jahr zuvor in Paris gekauft hatte. Vielleicht lag es am schlechten Wetter, vielleicht aber auch daran, dass sie bis spät in die Nacht mit Freunden unterwegs gewesen war, doch als sie an diesem Nachmittag in den trubeligen Strassen von New York von der Bordsteinkante trat, übersah sie das Auto, das direkt auf sie zufuhr. Unter dem Hupen und den Schreien der Taxifahrer fiel sie in die Arme des bekannten Verlegers Condé Nast – und das war ihr Glück. Nast, ein Mann, der von schönen Frauen umgeben war, war beim Anblick ihrer grossen blauen Augen, dem glänzenden kurzen Haar, den perfekten roten Lippen, ihrer schlanken Figur und der in New York gerade erst aufkommenden Mode völlig perplex. Zu allem Überfluss plauderte diese Schönheit auf Französisch, obwohl sie zweifellos Amerikanerin war.

Nast war dafür bekannt, Frauen zu schätzen, die beides hatten, Verstand und «jenen gewissen Chic», den seine Magazine verkörperten.¹ Lee Miller, das erkannte er sofort, war jener Typ von Frau, und so lud er sie ein, ihn im Verlag zu besuchen. Die Chefredakteurin der *Vogue*, Edna Woolman Chase, suchte gerade für ihr Magazin nach jenen naiven jungen Mädchen, die Nast vorschwebten. (Nast war angeblich sexbesessen und sein Büro «sowohl ein Escort-Service als auch ein feudales Dorf».)² Doch Miller war nicht naiv. Nast, so erklärte sie später einer Freundin, sei «ein harmloser alter Bock»; und einer anderen Freundin gegenüber bemerkte sie, «man hält ihn besser auf Abstand».³ Woolman Chase suchte gerade nach einem neuen Mannequin, das den kommenden Typus des «Modern Girl» verkörpern sollte. Nur wenige Monate später war Miller mit knallblauem Topfhut, der das Blau ihrer Augen betonte, auf den Covern der amerikanischen und britischen *Vogue* zu sehen, die glitzernde Skyline von Manhattan im Hintergrund (S. 20). Kein einziger Schritt von Millers aussergewöhnlicher Karriere wäre so verlaufen, hätte Condé Nast sie an jenem folgenschweren Tag im Jahr 1927 nicht aufgefangen. Auch



Oben LEE MILLER IN TAGESKLEIDUNG VON CHANEL

Foto: Edward Steichen, New York, ca. Juli 1928

Seite 20 LEE MILLER AUF DEM COVER DER BRITISCHEN VOGUE

Illustration: Georges Lepape, Ende März 1927



wenn in ihrem Leben bislang wenig auf eine Karriere in der Modewelt hinwies, war Miller schon im Alter von 19 Jahren alles andere als eine gewöhnliche Frau. Als zweites von drei Kindern und einzige Tochter von Florence und Theodore Miller wurde Elizabeth Miller am 23. April 1907 geboren, zunächst Liz, dann Li-Li und schliesslich Lee genannt.⁴ Ihr Vater war ein Tüftler und Amateurfotograf, der 1910 zum Werksleiter der DeLaval Separator Company in Poughkeepsie im Bundesstaat New York befördert wurde, woraufhin sich die Millers auf einem 66 Hektar grossen Bauernhof ausserhalb der Stadt niederliessen. Glaubt man ihrem Sohn, so hatte Lee ihren «Eigenwillen, ihre unersättliche Neugier auf alles, was mit Mechanik und Wissenschaft zu tun hatte, und ihre völlig unbefangene Art, Fragen zu stellen», von ihrem Vater geerbt.⁵

Doch was eine idyllische Kindheit hätte sein sollen, wurde von einem entsetzlichen und fast unbeschreiblichen Ereignis überschattet. Als Miller sieben Jahre alt war, erkrankte ihre Mutter, und sie kam zu Freunden nach Brooklyn, wo sie vergewaltigt und mit einer Geschlechtskrankheit infiziert wurde. In den folgenden zwei Jahren wurde sie im Krankenhaus von Poughkeepsie und zu Hause von ihrer Mutter, einer ehemaligen Krankenschwester, behandelt, was vor der Entdeckung des Penicillins schmerzhaftes Spülungen mit Quecksilberchlorid bedeutete. Die Krankheit sollte Miller immer wieder plagen, bis Antibiotika erhältlich waren, doch wie durch ein Wunder war sie nicht unfruchtbar geworden. Ihre fortschrittlichen Eltern konsultierten zudem einen New Yorker Psychiater, der – um das Aufkommen von Schuldgefühlen zu verhindern – sie davon zu überzeugen versuchte, Sex sei ein rein körperlicher Akt, der mit Liebe nichts zu tun habe. Florence und Theodore

Unten LEE MILLER Foto: Theodore Miller, Grand Hotel, Stockholm, 1930

Links DIE FAMILIE MILLER Poughkeepsie, New York, 1923



waren infolge dieser Tragödie ihrer gewitzten Tochter gegenüber äusserst nachgiebig. Unglaublicherweise begann Theodore jedoch zwei Wochen vor ihrem achten Geburtstag, Aktfotos von seiner Tochter zu machen, und tat dies bis zu ihrem 23. Lebensjahr (S. 25).⁶ Wie die Kuratorin und Autorin Jane Livingston zu dieser «Enge» zwischen Vater und Tochter anmerkt, hatte Lee «wohl ein kompliziertes Verhältnis zu ihm – einerseits war er eine direkte Kraftquelle und wichtiger Mentor; andererseits fotografierte er sie eine Zeitlang fast obsessiv, während sie sich als Fotomodell willig fügte».⁷

Als Teenager flog Miller mehrfach wegen Ungehorsams von der Schule. Im Mai 1925 absolvierte sie schliesslich als Externe die Putnam Hall High School, die auf das Studium am Vassar College vorbereitete.⁸ Wie viele andere kreative Amerikaner träumte sie in den 1920er-Jahren von der Pariser Bohème.⁹ Miller gelang es, ihre Eltern davon zu überzeugen, sie zur «Abrundung» ihrer Erziehung nach Europa zu schicken. In Begleitung zweier älterer Anstandsdamen, Madame Kohoszynska, einer verarmten polnischen Gräfin, die in Putnam Hall ihre Französischlehrerin gewesen war, und deren Gefährtin, reiste sie nach Nizza, wo Kohoszynska eine Anstellung an einem Mädcheninternat gefunden hatte und Miller zur Schule gehen sollte.

Am 30. Mai 1925 verabschiedete sich Lee von ihren Eltern und ihrem Bruder Erik und bestieg die SS *Minnehaha* in Richtung Frankreich (rechts). Als sie in Paris ankamen, zeigte sich jedoch bald, dass Kohoszynska zum einen nicht genug Französisch sprach, um ein Taxi zu rufen, und zum anderen ein *maison de passe*, ein Stundenhotel, gebucht hatte.¹⁰ Wie Miller sich später erinnerte, «dauerte es fünf Tage, bis meine Anstandsdamen das begriffen, ich aber fand es göttlich. Ich hing entweder am Fenster und beobachtete die Kunden oder, wie oft die Schuhe im Korridor wechselten.»¹¹ Rückblickend sagte sie über ihre erste Reise nach Paris: «Es war fantastisch; es war, als wenn sich alles vor mir öffnete.»¹²

Miller teilte Kohoszynska mit, dass sie doch nicht mit nach Nizza fahren würde. Sie nahm sich ein Dienstmädchenzimmer und telegrafierte ihrem Vater, dass sie vorhabe in Paris zu bleiben und ihr Studium an der École Medgyes pour la Technique du Théâtre fortsetzen und Bühnenbeleuchtung, Kostüm und Bühnendesign studieren wolle.¹³ Der stets nachgiebige Theodore Miller war mit der Regelung einverstanden und stockte ihren Unterhalt um den Betrag auf, den er den nutzlosen Anstandsdamen bezahlt hatte. Miller verdiente sich ein Zubrot als Fremdenführerin für Amerikaner, die das Pariser Bohèmeleben kennenlernen wollten, und diese spendierten meist obendrein ein Essen in einem guten Restaurant.

Ladislav Medgyes, Gründer und Leiter der École Medgyes, war ein revolutionärer ungarischer Maler, Möbeldesigner und Bühnenbildner. Glaubt man Frank Crowninshield, dem eleganten Herausgeber der *Vanity Fair*, war er auch ein ausgesprochener «Playboy».¹⁴ (Crowninshield und Miller lernten sich in jenem Herbst an



LEE MILLER AN BORD DER SS MINNEHAHA
Foto: Theodore Miller, New York, 1925

der École Medgyes kennen.) Am 5. Oktober 1925 traf Florence Miller unerwartet in Paris ein. Kurz darauf bat sie ihren Mann telegrafisch, so schnell wie möglich herzukommen und schloss mit den Worten «Elizabeth weiss nichts von meinem Brief». Was genau Florence in Aufregung versetzte, ist nicht ganz klar, doch deutet einiges darauf hin, dass Lee eine Affäre mit dem wesentlich älteren Medgyes hatte – in ihrem Tagebuch bezeichnete sie ihn als «Maestro»; er nannte sie «*souris*» (Maus).¹⁵ Die Millers und Medgyes lernten sich bei einem Tanztee kennen, und einer von Millers Biografinnen zufolge «verstanden sich Theodore und der Maestro, zwei Männer von Welt, auf Anhieb». ¹⁶ Die drei Millers hatten ausserdem eine Abmachung getroffen. Theodore reiste nach Stockholm, um Kollegen von DeLaval zu besuchen, während Lee unter der strengen Aufsicht ihrer Mutter ihr Studium beendete. Wenn sie nicht beim Unterricht war oder sich davonestahl, um den «Maestro» zu treffen, verbrachte sie die Zeit in Paris mit ihrer Mutter und benahm sich wie jede andere Amerikanerin aus gutem Hause – sie gingen gemeinsam ins Theater, kleideten sich bei den Couturiers ein und speisten in vornehmen Restaurants. Am 23. Januar 1926 kehrten die beiden an Bord der SS *Suffren* nach New York zurück.

Wieder in Poughkeepsie, erkrankte Lee plötzlich so sehr, dass sie nicht mehr aufstehen konnte. Mit Fieber und einer Stauungslunge musste sie einen Monat das Bett hüten.¹⁷ Ende Februar notierte Theodore in seinem Tagebuch: «Elizabeth hat sich so weit erholt, dass sie aufstehen und sich im Haus bewegen kann.»¹⁸ Im Monat darauf ging es ihr immerhin so gut, dass sie sich als Studentin mit Sonderstatus im Studiengang Theaterproduktion am Vassar College einschrieb. Vassar, eins der renommierten «Seven Sisters» Frauencolleges, war das Pendant zu den damals reinen Männercolleges der «Ivy League» und befand sich in ihrer Heimatstadt. Für eine besonders erfolgreiche Inszenierung hatte Miller Recherchen über mittelalterliche Bühnenbilder eingeholt, sie war für die Beleuchtung verantwortlich und leitete ein Team aus zwei Elektrikern und sechs älteren Vassar-Studenten. So wurden Frank und Helen Stout, die Leiter des Poughkeepsie Community Theater, auf sie aufmerksam und luden sie ein, die Lichtplanung für ihr nächstes Stück zu übernehmen.

Unbemerkt von der Öffentlichkeit war jedoch ihre Geschlechtskrankheit wieder ausgebrochen und Miller litt infolge der ärztlichen Behandlung unter Fieber, Krämpfen und Übelkeit.¹⁹ In ihrem Tagebuch schreibt sie von einem «jungfräulichen Leben», das eine erotische Freundschaft mit M. E. Clifford, einer Freundin vom Vassar College, und Telefonsex mit einem Verehrer namens Harold Baker einschloss. Doch selbst diese Ablenkungen in Poughkeepsie und Vassar konnten sie nicht recht begeistern, und so nahm sie an jedem unterrichtsfreien Tag – häufig in Begleitung ihrer Mutter – den Zug nach Manhattan. In jenem Winter und Frühjahr sah sie 15 Theater- und Operninszenierungen, von denen Eugene O'Neills *Desire Under the Elms* ihr Favorit war.²⁰ Im April überredete sie ihren Vater, ihr Tanzstunden in

der Stadt zu zahlen; im Mai bekam sie eine Rolle in der Truppe von George White's Scandals, eine Revue, die «dafür bekannt war, temporeicher und lebendiger als die Ziegfeld Follies zu sein, denn die Scandals-Mädchen tanzten die neuesten Schritte in Kostümen, die nur das allernötigste bedeckten».²¹

Im Juni erkrankte Lee erneut, und ihr Vater und zwei Freunde waren dafür, dass sie bei den Scandals kündigen und nach Poughkeepsie zurückkehren solle. Lee, wohl zu schwach, um nein zu sagen, und mit Sicherheit zu krank, um in dem Hotelzimmer in Manhattan für sich selbst zu sorgen, gab nach. Einige Wochen Ruhe brachten ihr Erholung, doch im Hochsommer 1926 traf sie ein schwerer Schlag. Lee hatte sich erneut mit ihrem dortigen Verehrer Harold eingelassen. Während der Hitzewelle an der Ostküste fuhren die beiden 13 Meilen nach Norden, um mit dem Kanu auf den Upton Lake hinauszurudern. Vermutlich wollte der junge Mann sie mit einem Kopfsprung beeindrucken, doch er tauchte nie wieder auf. Erschüttert stand Lee mit ihrer Familie am Ufer, während die Beamten die Leiche des jungen Mannes bargen.²²

In Poughkeepsie fand Miller keine Geborgenheit mehr und so zog sie endgültig nach New York.²³ Sie überzeugte ihren Vater, ihr zusammen mit ihrem Bruder John, der am Pratt Institute studierte, ein Apartment in einem Brownstone-Haus zu mieten; derweil arbeitete sie als Dessous-Fotomodell für Stewart & Company auf der 5th Avenue und setzte ihr Studium an der Arts Students League fort, wo sie vor allem Mal- und Zeichenkurse besuchte.²⁴ Für eine junge Frau aus gutem Hause war dies durchaus keine übliche Beschäftigung, doch Miller war auch keine gewöhnliche junge Frau. In ihrem Tagebuch deutet sie ihre verstörenden Kindheitserlebnisse an: «Von meiner düsteren und angeblich schaurigen Vergangenheit werde ich fast nichts sagen ... Ich werde mich diesmal damit begnügen, zu sagen, dass alles, was du über mich hörst, wahrscheinlich wahr ist.» Sie bezeichnet sich im Folgenden als «schäbig erfahren»²⁵ und, im damaligen Sprachgebrauch, als «beschädigte Ware».²⁶

In ihrem Tagebuch notiert sie jedoch auch weniger beschwerte Gedanken und erwähnt ihre Hollywood-Heldinnen, die Leinwand-Flapper Louise Brooks und Colleen Moore.²⁷ Sie lebte schliesslich in den 1920er-Jahren, einer stürmischen Zeit für junge Menschen, die sich ins Leben stürzen wollten. Und Miller war nur allzu bereit, ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen. Brooks und Moore waren der Inbegriff der «Modern Girls» im Amerika der 1920er-Jahre.

Der Flapper-Stil, so die Historikerin Kathy Peiss, ging ursprünglich von jungen Frauen aus der Arbeiterklasse aus, die «in Fabriken, Büros und Kaufhäusern [arbeiteten] ... [und damit] ihre Unabhängigkeit oder im Falle der Töchter von Einwanderern ihre amerikanische Identität ausdrückten». Junge Frauen aus der Mittelklasse «übernahmen den Stil aus Schulen, Kinos und Magazinen» und verbreiteten ihn weiter.²⁸ Sie trugen Bubikopf-Frisur, Topfhüte und gerade geschnittene Charlestonkleider mit tief sitzender Taille, in denen man die Hacken zusammenknallen

und eben jenen Charleston tanzen konnte.²⁹ Entsprechend waren Flapper und «Modern Millies» zu der Zeit, als Miller nach New York zog, überall in Manhattan zu sehen. Im Herbst 1925 hatte Bruce Bliven einen Artikel mit dem Titel «Flapper Jane» für das eher intellektuelle Magazin *The New Republic* geschrieben, in dem er die ausgesprochen hübsche, aber stark geschminkte «Flapper Jane» beschrieb. Sie ist 19, wohnt an der Ostküste, stammt aus einem Vorort, fährt schnelle Autos, trägt einen Bob und hat extrem wenig an: «ein Kleid, einen Step-In, zwei Strümpfe, zwei Schuhe.» (Seinen Lesern erläuterte Bliven, «falls sie zu 99,44 Prozent unwissend» seien, dass ein Step-In «Unterwäsche» sei – «einteilig, leicht, äusserst kurz, aber weit».)³⁰

Einige Monate später bestätigte Ellin Mackay, ein 22-jähriges echtes Flapper-Girl aus der guten Gesellschaft von Manhattan, diese Klischees mit dem Artikel «Why We Go to Cabarets: A Post-Debutante Explains», der im *New Yorker* erschien.³¹ Mackay war in der New Yorker Gesellschaft wegen ihrer Liaison mit dem 15 Jahre älteren Irving Berlin berüchtigt, einem verwitweten Komponisten russisch-jüdischer Abstammung, den sie später heiratete. Ihr Artikel empörte die gesellschaftliche Elite von Manhattan nur noch mehr. Die «dizzy Twenties», die schwindelerregenden Zwanzigerjahre, so Mackay, seien ein deutlicher Fortschritt gegenüber der «trüben alten Zeit», und das Nachtleben in den Variététheatern sei viel amüsanter als die Junior League oder langweilige Gesellschaftspartys, auf denen sich ohnehin nur biedere junge Salonlöwen aufhielten.³² In einem zweiten Artikel holte Mackay einen Monat darauf noch weiter aus:

Moderne junge Frauen sind sich ihrer Identität durchaus bewusst; sie heiraten, wen sie wollen, und sind zufrieden, wenn sie nur ihren eigenen Ansprüchen genügen müssen. ... Sie haben erkannt, dass ihr persönlicher Charme wichtiger ist als Abzeichen gesellschaftlichen Ansehens, die durch quälende Langeweile erworben werden müssen.³³

Mackays Artikel erschütterte nicht nur die New Yorker Gesellschaft, sondern rettete auch den damals noch jungen *New Yorker*, indem er ihm eine Stimme und Richtung verlieh, die das Magazin bis dahin hatte vermissen lassen. Das Heft setzte den von Mackay angeschlagenen Ton in der regelmässigen Kolumne «When Nights are Bold» (In kühnen Nächten), später umbenannt in «Table for Two» (Tisch für zwei), fort. So verkündete der erste Kolumnist Charles Baskerville: «Die Stadt ist verrückt nach Nachtklubs.»³⁴ Und in der Tat zählte New York zu dieser Zeit 30 000 Nachtklubs und Flüsterkneipen.³⁵ Diana Vreeland bezeichnete die 1920er-Jahre gar als «die Martini-Ära».³⁶

Ein typisches Zeichen der Zeit war auch das Barbizon Hotel für Frauen, das 1927 auf der East 63rd Street 140 seine Türen öffnete, «in der Hoffnung, alleinstehende,



LEE MILLER IN ABENDKLEIDUNG Foto: Edward Steichen, New York, ca. September 1928



LEE MILLER (DRITTE VON LINKS), «MODISCHE FRAUEN STECHEN IN SEE», AMERIKANISCHE VOGUE

Foto: Edward Steichen, New York, 15. Juli 1928

modebewusste und ganz und gar moderne Frauen anzuziehen, die im Zeitalter des Jazz nach New York strömten, um ihre Träume zu verfolgen: Ruhm, Unabhängigkeit und einen Ehemann»³⁷ – und zwar in dieser Reihenfolge. Zu dieser Welt wollte Lee Miller sich mit ihrem Umzug nach Manhattan nun Zutritt verschaffen, und das gelang ihr – dank der zufälligen Begegnung mit Condé Nast – fast augenblicklich.

Seit jenem ersten *Vogue*-Cover (S. 20), einer Zeichnung des berühmten Georges Lepape, tauchte Miller in diese aufregende und schillernde Welt ein – im wahren Leben wie auf den Fotos. Allein die Tatsache, von Lepape gezeichnet zu werden, war keine Selbstverständlichkeit, denn Lepape hatte sich als Illustrator der Modealben des Couturiers Paul Poiret einen Namen gemacht und verdiente mittlerweile bis zu 1000 Dollar pro Zeichnung.³⁸ Andere Künstler gaben dagegen die Malerei zugunsten der Fotografie auf. Kurz vor ihrem 20. Geburtstag wurde Miller eines der Lieblingsmodelle von Edward Steichen, Nasts Cheffotografen und dem mit Abstand reichsten Künstler Amerikas. Neben seinem Jahresgehalt von 35 000 Dollar von *Vogue* und *Vanity Fair* verdiente er zusätzlich 20 000 Dollar als Art Director der Werbeagentur J. Walter Thompson (was einem heutigen Jahreseinkommen von etwa 7 Millionen Dollar entspricht). Steichen machte seine Modeaufnahmen häufig in

Nasts 30-Zimmer-Penthouse in der Park Avenue, dessen Goldspiegel und französische Antiquitäten die perfekte Kulisse abgaben. Auf einem dieser Fotos ist Miller in Satin gehüllt und mit Juwelen behängt in einem Abendmantel mit Pelzkragen zu sehen (S. 31). Auf einem anderen Steichen-Foto, das im selben Jahr in Nasts Penthouse aufgenommen wurde, trägt sie ein Abendkleid des Pariser Couturiers Lucien Lelong aus schwarzem Tüll mit schwarzen Satinpumps von Delman und Juwelen von Marcus.³⁹

Für die Sommer-Freizeitkollektion bot die Yacht des Finanziers George Baker eine perfekte Kulisse. Auf diesem Foto (links), das in der amerikanischen *Vogue* vom 15. Juli 1928 erschien, sitzt Miller vornehm neben drei anderen Mannequins, June Cox, E. Vogt und Hanna-Lee Sherman, auf einem Ledersofa. Alle vier blicken auf das Meer, eine von ihnen schaut durch ein kleines Fernglas. Miller trägt einen Herrenmantel über einem Kleid von Mae und Hattie Green sowie einen langen Schal von Chanel. Vogt zu ihrer Linken präsentiert Mode von Chanel und einen Hut von Reboux. In einer weiteren spektakulären Modeaufnahme von 1929 posiert Miller zusammen mit dem berühmten Fotomodell Marion Morehouse, die indianische Vorfahren vom Volk der Choctaw hatte (und später den Dichter E. E. Cummings heiratete). Die beiden Frauen tragen das gleiche Charlestonkleid, die Augen sind dunkel umrahmt, die Lippen dunkel geschminkt, diamantbesetzte Armbänder baumeln an den dünnen Handgelenken; ebenso anmutig wie gelangweilt stehen sie im Türrahmen eines luxuriösen Salons.

Vor der Kamera wirkte Miller nie unsicher. Sie hatte die seltene Gabe, nicht nur schön und feminin, sondern auch entrückt und unnahbar – geradezu übermenschlich – auszusehen. Diese Begabung ging sicher auf ihre verstörenden Kindheitserfahrungen zurück. Die obsessiven, zudringlichen Aufnahmen ihres Vaters und die grauenhafte Vergewaltigung als Kind scheinen Miller in die Lage versetzt zu haben, schon geringste eigene Gedanken und Gefühle auszuschalten, wenn sie Modell stand – es war ihre Art, den Rat ihres Psychiaters zu befolgen.⁴⁰ Carolyn Burke zufolge bewältigte die nackt von ihrem Vater fotografierte Miller «die Situation durch Dissoziation», indem «sie sich vom Einsatz ihres Körpers» distanzierte.⁴¹ So rüstete sie sich schon früh mit jener Eigenschaft, die ein Fotomodell am dringendsten braucht – ein Gefühl der Abgeklärtheit, das sich auf Bildern als bezaubernde Entrücktheit äussert.

In den zwei Jahren nach ihrer zufälligen Begegnung mit Condé Nast zog Miller von Nasts Partys für die Hautevolee – zu seinen Gästen zählten die Vanderbilts, Josephine Baker, George Gershwin, Charlie Chaplin, Cecil Beaton und Fred Astaire – zur Boheme der Upper West Side und den Partys mit schwarz gebranntem Gin, wo Dorothy Parker, die Königin des beissenden Spotts, Hof hielt. Diana Vreeland schreibt in ihren Memoiren D.V. über Nasts Partys:

"It has women's enthusiastic approval!"



The
**IMPROVED
KOTEX**

combining correct
appearance and
hygienic comfort

HOW many times you hear women say—indeed, how many times you, yourself, say: "What did we ever do without Kotex?"

This famous sanitary convenience is now presented with truly amazing perfections. And already women are expressing delighted approval.

"It is cut so that you can wear it under the sheerest, most clinging frocks," they tell one another. "The corners are rounded, the pad fits snugly—it doesn't reveal any awkward bulkiness. You can have complete peace of mind now."

The downy filler is even softer than before. The gauze is finer and smoother. Chafing and binding no longer cause annoyance and discomfort.

Positively Deodorizes While Worn

Kotex is now deodorized by a patented process (U. S. Patent 1,670,587). . . the only sanitary pad using a patented treatment to assure absolutely safe deodorization. Ten layers of filler in each pad are treated by a perfect neutralizer to end all your fear of offending in this way again.

Women like the fact that they can adjust Kotex filler—add or remove layers as needed. And they like all the other special advantages, none of which has been altered: disposability is instant; protective area is just as large; absorption quick and thorough.

Buy a box today and you will realise why doctors and nurses endorse it so heartily—45¢ for a box of twelve. On sale at all drug, dry goods, and department stores; supplied, also, in rest-rooms, by West Disinfecting Co. Kotex Company, 180 N. Michigan Avenue, Chicago, Illinois.

KOTEX



Jeder, der zu einer Party von Condé Nast eingeladen war, stand für etwas. Er war der Kreateur jener sozialen Welt, die man damals Café Society nannte: Es handelte sich um eine sorgfältig ausgewählte Mischung – und wohlgerneht keinen überfüllten Raum –, sodass Menschen sich begegneten, die man bis dahin nie zusammen in einer Runde gesehen hätte. Condé wählte seine Gäste nach ihrem Talent aus, egal, woher sie kamen – aus der Literatur, dem Theater oder grossen Konzernen. Eine schicke, illustre Gesellschaft.⁴²

Miller und ihre norwegisch-amerikanische Freundin Tanja Ramm, die ebenfalls Fotomodell war, standen als schöne «junge Dinger» auf Nasts Gästeliste.⁴³ Miller mangelte es nicht an Männern, die sie zum Tanzen, Segeln, Polo oder zum Flug in einem Zweisitzer einluden. Unter Millers zahlreichen Verehrern waren Grover Loening, der fast 20 Jahre ältere Luftfahrtingenieur, Alfred de Liagre Jr., besser bekannt als «Delly», der später ein erfolgreicher Broadway-Regisseur werden sollte, und sein Freund Argyll, ein kanadischer Pilot, der Miller gerne als Kopilotin mitnahm. Begleiter waren ausserdem Frank Crowninshield, der angeblich «mehr Prominente als irgendjemand sonst in New York» kannte, sowie Charlie Chaplin.⁴⁴

Obwohl Miller Manhattan im Sturm erobert hatte, wollte die 22-Jährige wieder nach Paris gehen. Grund war möglicherweise auch die zweifelhafte Auszeichnung, das erste leibhaftige Fotomodell zu sein, das in einer Werbekampagne der Firma Kotex (einem Hersteller von Damenbinden) auftrat; ohne ihr Einverständnis hatte man ein Foto von ihr verwendet (links), was Miller verständlicherweise peinlich war. Doch als die Anzeige schliesslich in gedruckter Form erschien, entschied sie sich in gewohnter Manier, den Schock genüsslich auszukosten. Ein wichtiger Grund lag wahrscheinlich in der Entscheidung, die Kamera nun selbst in die Hand zu nehmen, nachdem sie zwei Jahre für Steichen Modell gestanden und seine Herangehensweise an die Modofotografie beobachtet hatte. Steichen hatte sie mit den innovativen Arbeiten des amerikanischen Fotografen Man Ray bekannt gemacht, der in Paris lebte und häufig Fotos in *Vogue* und *Vanity Fair* veröffentlichte. In Paris, so dachte sie, könne sie ihren Traum verwirklichen. Ausgestattet mit Empfehlungsschreiben von Condé Nast an Man Ray und George Hoyningen-Huene, dem Cheffotografen der französischen *Vogue*, brach Miller am 10. Mai 1929 nach Europa auf.



KAPITEL 2

«Mädchen
mit starkem Willen
sollte man einfach
machen lassen»

LEHRJAHRE IN PARIS, 1929–1932

E

nde Mai 1929 traf Lee Miller mit ihrer hübschen Freundin Tanja Ramm in Paris ein. Von hier aus reisten sie nach Florenz weiter. Miller hatte den Auftrag, für einen New Yorker Modedesigner Details der Kostüme in Renaissancegemälden – Spitze, Gürtel und Schnallen – abzuzeichnen, weil er diese in aktuellen Modedesigns reproduzieren wollte. Miller fand die Arbeit langweilig und beschloss, die Details stattdessen zu fotografieren. Mit einer Kodak-Klappkamera, einem tragbaren Stativ und dem wenigen Licht, das auf die Gemälde fiel, machte sie Aufnahmen, die ihrem Arbeitgeber gefielen. Als der Auftrag erledigt war, kehrte sie im Juni nach Paris zurück.¹

Miller verkündete, so vorlaut es auch klang, sie wolle nun «durch die Hintertür in die Fotografie einsteigen».² Nachdem sie ihr Leben lang fotografiert worden war, wollte sie nun die Kamera selbst in die Hand nehmen. Jahrzehnte später berichtete sie in einem Interview, wie sie an einem warmen Frühsommertag «Jagd» auf Man Ray gemacht habe und ihn schliesslich in der Bar Bateau Ivre in der Nähe seines Ateliers auf der Rue Campagne-Première angetroffen habe. Sie sass oben, plauderte mit dem russischen Besitzer und trank Wein, als Man Ray auf «einer sehr engen Wendeltreppe» auftauchte: zuerst seine schwarze Baskenmütze, dann sein Kopf und seine Schultern und schliesslich der gesamte Körper. In ihrer Erinnerung sah er mit seinem «enormen Oberkörper, den sehr dunklen Augenbrauen und dunklem Haar» aus wie «ein Bulle». Keck stellte sie sich ihm vor: «Mein Name ist Lee Miller und ich bin ihre neue Schülerin.» Man Ray antwortete, er nehme keine neuen Schüler an und fahre ohnehin am nächsten Tag nach Biarritz in die Sommerferien. «Ich auch», entgegnete sie.³

Die nächsten drei Jahre sollte Miller seine Geliebte, Studentin und Muse sein. Er war fast 17 Jahre älter als sie und zu diesem Zeitpunkt ein erfolgreicher Künstler, der es sich leisten konnte, einen Sportwagen zu fahren und Massanzüge zu tragen. Dass



Oben **LEE MILLER UND MAN RAY AN EINEM SCHIESSTAND**

Unbekannter Fotograf, Paris, 1930

Seite 36 **LEE MILLER BETRACHTET AGNETA FISCHER**

Foto: George Hoyningen-Huene, Paris, 1932

Miller grösser war als er, scheint sie nicht gestört zu haben. «Wenn er deine Hand nahm oder dich berührte, spürte man eine magnetische Anziehungskraft», erinnerte sie sich später.⁴ Im Laufe der nächsten drei Jahre machte Man Ray Hunderte von Fotos von «Madame Man Ray», wie Miller von manchen genannt wurde, und lehrte sie alles, von «Modeaufnahmen bis zu Porträts». Die von Natur aus ungeduldige Miller liebte die Fotografie, weil «man am Ende etwas in der Hand hat – und das alle 15 Sekunden».⁵

Man Ray gehörte zur Avantgarde dieser noch jungen Kunstform. Für Innenaufnahmen benutzte er eine Graflex-Kamera, eine kleine Atelierkamera mit 4 × 5 Inch grossen Glasplatten, die «ganz vorsichtig ausgepackt und in den Schieber eingesetzt werden mussten».⁶ Plattenkameras waren schwierig und umständlich in der Handhabung – denn das Objektiv musste zum Fokussieren ausgefahren werden. Angesichts der technischen Entwicklungen erwiesen sie sich bald als überholt. Doch die grossen Negative, die sie produzierten, waren insbesondere für Man Rays Porträtfotos ideal, denn sie ermöglichten minuziöses Retuschieren. 1975 erklärte Miller in einem Interview, wie sich Man Rays Retuschiertechnik in der Zwischenkriegszeit von der von Magazinredakteuren unterschied. Während Redakteure Fotos grob mit einem Pinsel retuschierten, retuschierte Man Ray seine Abzüge lieber mit einem Jenner, «einer winzigen dreieckigen Klinge, die in einem Federhalter sass ... [Ihr Erfinder war] Edward Jenner, der Entdecker der Pockenimpfung, der damit Menschen die Haut anritzte.» Das Jenner-Messer musste sehr scharf sein, und wenn man es – wie Man Ray – für Abzüge auf matt glänzendem Papier verwendete, «konnte man die kleinste Unebenheit sehr vorsichtig wegkratzen und dunkle Stellen beseitigen».⁷

Mark Haworth-Booth, Autor von *The Art of Lee Miller*, hat drei Fotografien von etwa 1930 entdeckt, auf denen Miller in ihrem Apartment in der Rue Victor Considérant 12 in Montparnasse, nur wenige Minuten von Man Rays Atelier entfernt, Abzüge retuschiert. «Auf einem wacht Man Ray als stolzer Meister über seine Schülerin, er legt den Arm um sie, zieht sie zu sich und wird dafür mit einem Lächeln belohnt. Auf einem anderen Foto schaut er beratend von oben auf ihre Arbeiten herab, seine Hand ruht auf ihrer Schulter.»⁸ Auf dem dritten Foto arbeitet Miller allein an der Retusche eines Stapels von Fotos. In seiner Dunkelkammer, die «noch nicht mal so gross wie ein Badezimmerläufer war», brachte Man Ray Miller auch verschiedene Verfahren für Fotoabzüge bei. In dieser Dunkelkammer gab es «ein Waschbecken aus Holz, das mit säurebeständiger Farbe gestrichen war, eine grosse Entwicklungsschale und einen Tank darüber, durch den das Wasser laufen und die Reste herauswaschen konnte». In diesem winzigen Raum entwickelte Man Ray mithilfe von Quecksilberlicht «sehr weiche, schöne Vergrösserungen» von Glasnegativen und Planfilm.⁹ Bald begann Miller, nicht nur von ihren, sondern auch von seinen

Fotos Abzüge zu machen, sodass er sich wieder seiner Lieblingsbeschäftigung – der Malerei – widmen konnte.

Bildbearbeitung, so die Fotokritikerin Vicki Goldberg, «ist zwangsläufig Bestandteil» des Handwerks, und Man Ray war einer der Fotografen, der dieses Wegnehmen schätzte. Er «fotografierte ganz offenkundig Ganzfiguren oder weite Ansichten, um diese dann später zu beschneiden, ein Vorgehen, das für einen Fotografen in diesem Ausmass ungewöhnlich war und für einen Maler [der er ja auch war] höchst unüblich».¹⁰

Berühmt ist sein Ausspruch, die Fotografie sei keine Kunst, sondern eine Form des Malens mit Licht.¹¹ Dank der vielen Lampen in seinem Studio konnte Man Ray mit Licht- und Schattenmustern experimentieren und so «gestaffelte Schatten wie sich überlagernde Sandwellen» produzieren.¹² Für sein besonderes Scheinwerferlicht schloss er eine schwache Lichtquelle an Hochspannung an, sodass «ein strahlendes, klares Licht», wie Miller es nannte, entstand. «Und er verwendete bewegliche Lampen, die leicht im Studio hin und her getragen werden konnten und ... die er in unterschiedlichen Winkeln schwenken konnte.» Miller lernte daneben auch die Kunst, Silbergegenstände zu fotografieren: «[A]n den Stellen, wo man meint, ein silberner Gegenstand sei wirklich hell, ist er gar nicht hell, sondern reflektiert nur Dinge im Raum.»¹³ Auch hier war das Licht ein entscheidender Faktor.

Als sie eines Tages in der Dunkelkammer arbeitete, «huschte etwas» über Millers Fuss. Sie «stiess einen Schrei aus und knipste das Licht an», bis ihr klar wurde, «dass der Film [dabei] vollständig belichtet worden war». Man Ray war alles andere als erfreut, da sich ein Dutzend Negative eines Akts vor schwarzem Hintergrund in den Entwicklerschalen befanden; er «legte sie ins Fixierbad und sah sie sich an». Das Ergebnis war eine Entdeckung. «Die unbelichteten Stellen des Negativs, die den schwarzen Hintergrund gebildet hatten, waren durch das gleissende Licht belichtet worden und bis an die Ränder des nackten weissen Körpers hell geworden.»¹⁴ Man Ray und Miller experimentierten weiter mit dem Vorgang, um das zu perfektionieren, was als Sabattier-Effekt bekannt ist, was sie jedoch als «Solarisation» bezeichneten.¹⁵ Einige ihrer bekanntesten Fotografien sind Solarisationen.

In den 1920er-Jahren waren Man Rays Porträts von Prominenten, Schriftstellern und Künstlern häufig in der *Vogue* erschienen. Sie wurden so bewundert, dass allein die Tatsache, von Man Ray fotografiert zu werden, dem Porträtierten einen gewissen Prominentenstatus verlieh.¹⁶ Der Kurseinbruch an der New Yorker Börse am 23. Oktober 1929 führte jedoch dazu, dass wohlhabende Kunden nicht mehr so häufig kamen.¹⁷ Dennoch vertrat Man Ray eine sehr eigene Auffassung von Porträtfotografie und beeinflusste Miller, die dabei war, ihren persönlichen Stil zu entwickeln. In einem Interview 1941 bemerkte sie, Man Ray «konnte den Gestus

der «versteckten Kamera» in der Porträtfotografie nicht leiden».¹⁸ Jahrzehnte später erwähnte sie, Man Ray sei «sehr sensibel gewesen, wenn er ein Gesicht zeichnete ... er lehnte das Vulgäre der typischen damaligen Kinoporträts ... entschieden ab». Man Ray wollte ein zweidimensional verflachtes Bild, und mithilfe seiner Technik entstand «jene sehr feine, zarte Zeichnung, die einem Renaissanceporträt ähnelt und nie plastisch ist».¹⁹

Kurz nach ihrer Ankunft in Paris klopfte Miller bei der Pariser *Vogue* an und wurde als Fotomodell aufgenommen, der Beruf des Mannequins steckte in Paris noch in den Anfängen. «Wir hatten keine Friseure, Maskenbildner oder Fotomodellagenturen», erinnerte sich der Modefotograf Horst P. Horst. «Die Mädchen kreuzten einfach auf, oder irgendjemand kannte jemanden. Ich habe keine Ahnung, wie viel sie verdienten, aber es war sehr wenig.»²⁰ Miller war die Ausnahme. Sie gehörte zur ersten Generation von professionellen Fotomodellen.²¹ Anders als die anderen wurde sie auch nicht mit Kleidung, sondern mit Geld entlohnt.²² So stand sie von nun an regelmässig Modell für die französische *Vogue*, die unter den Mitarbeitern liebevoll «Frogue» genannt wurde.²³

George Hoyningen-Huene, der damalige Cheffotograf des Magazins, gehört heute zusammen mit Edward Steichen, Adolphe de Meyer und Louise Dahl-Wolfe zu den vier Pionieren der Modefotografie.²⁴ Der in Leningrad geborene Baron war nur sieben Jahre älter als Miller und galt als cholerisch. Nervöse Mannequins, die für ihn posieren sollten, startete er an und fragte dann höhnisch: «Soll ich das etwa fotografieren?»²⁵ Miller wurde in Paris sein Lieblingsmodell. Er behandelte sie mit Respekt, und aus ihrer Zusammenarbeit gingen einige der bekanntesten Modefotografien hervor. In der *Vogue* vom Oktober 1929 ist Miller auf drei Fotos zu sehen; sie trägt Tweed und Jersey und «verkündet den Triumph der athletischen jungen Frau».²⁶ Wie Steichen in New York wollte der Pariser Fotograf moderne Frauen «in ihrer normalen Umgebung [zeigen], wie sie während ihrer täglichen Beschäftigung einen Moment innehalten».²⁷

In der französischen *Vogue* der Zeit sieht man Miller in Bademode von Yrande und Izod, in Sommerkleidung von Maria Gay und in Abendkleidern von Lanvin (S. 43, 44, 45). Viele Aufnahmen zeigen sie von hinten, manchmal sitzt sie auf einem klassischen Sockel; ihr anmutiger Rücken und ihre Schultern versinnbildlichten den Typ der neuen eleganten, aber eher androgynen modernen Frau (S. 46). «An ihrem athletischen Körper sahen selbst die einfachsten Sachen elegant aus», bemerkte eins von Man Rays Modellen.²⁸ Cecil Beaton erinnerte sich: «[Lee Miller] hatte kurzes helles Haar und sah aus wie ein sonnengebräunter Ziegenjunge von der Via Appia. Nur Statuen reichten an die Schönheit ihrer geschwungenen Lippen, ihrer langen, trägen, blassen Augen und ihres Säulenhalses heran.»²⁹ Ihre Figur und ihr Stil prägten eine ganze Generation.



LEE MILLER IN LANVIN Foto: George Hoyningen-Huene, Paris, Oktober 1932



LANVIN



HOYNINGEN-HUENE

près du cou. C'est un des traits les plus caractéristiques de la belle collection de Lanvin que ces robes montantes devant jusqu'au cou, mais largement décolletées dans le dos, voilées plus ou moins partiellement par une pèlerine plissée, une cape s'allongeant en capuchon, ou une collerette de paillettes faisant partie de la robe. Les robes sont en crêpe de couleurs si seyantes : bleu Raphaël, rose amarante, ou rouge flamme, que le visage sera certainement embelli par le reflet du tissu si proche.

Vionnet a développé ses précédents effets d'écharpes, nouées et drapées, de couleur contrastante avec la jupe. Ces écharpes indépendantes de la robe, mais qui lui sont en quelque sorte indispensables, forment de véritables vêtements très courts, qui s'achèvent en ceinture à longs pans : tel un corsage-écharpe en velours noir sur une robe rouge, ou rouge ou vert sur une robe noire, ou orchidée soutenu sur une robe rose-orchidée pâle. De toutes façons, les épaules et l'attache du bras sont toujours couverts. (Suite page 30)

L'emploi des paillettes est entièrement renouvelé par Lanvin. Ici, l'éclat de paillettes d'acier fixées par une turquoise contraste avec la maille d'un crêpe de laine noir. Posé par Miss Lee Miller. Miroir de S. Roche

Le mouvement diagonal du décolleté et du drapé aux hanches est accentué dans cette robe en fleur de soie gris bleu, par une incrustation d'un bleu plus soutenu. Silhouette princesse d'une ligne nouvelle. Bijoux de Van Cleef et Arpels

Le col cape de Jeanne Lanvin
La taille basse de Jean Patou



HUYNINGER-HUENE

CALLOT

ROBE EN TULLE BLANC, MOULÉE ET PERLÉE JUSQU' AUX HANCHES,
AU-DESSOUS DESQUELLES LE TULLE MOUSSEUX S'ÉCHAPPE

JEANNE LANVIN

LARGE CEINTURE DE TAFFETAS PARTIELLEMENT INCRUSTÉE
SUR UNE ROBE EN TAFFETAS ROSE. BIJOUX DE BOURDIER



Oben LEE MILLER IN LANVIN

Foto: George Hoyningen-Huene, Paris, August 1932

Rechts SELBSTPORTRÄT IM FENSTER DER BOUTIQUE GUERLAIN

Foto: Lee Miller, Paris, ca. 1930



Anfang der 1930er-Jahre gehörte Miller fest zur Pariser Szene und stand im Mittelpunkt der Kunst- und Modewelt und der High Society. Sie war eine junge Kosmopolitin, modisch gekleidet und sexuell unabhängig, und sie verkehrte in Surrealistenkreisen. Aus ihren ersten Ausflügen in die künstlerische Fotografie unter Anleitung von Man Ray entstanden einige der meistbeachteten Bilder der Zeit. Auf einem Selbstporträt, in dem sich ihr Bild im Schaufenster von Guerlain spiegelt, hat sie die Augen wie im Traum geschlossen (oben).

Der Surrealismus unterschied sich insofern von den vorhergehenden Strömungen der Moderne – dem Post-Impressionismus und dem Kubismus –, als seine Vertreter sich sehr für Mode interessierten und aktiv in ihr wirkten. In seinem Buch *Fashion and Surrealism* schreibt Richard Martin: «Mode wurde zur faszinierendsten Schnittstelle zwischen dem Gewöhnlichen und dem Aussergewöhnlichen.»³⁰ 1930 waren die Surrealisten «in die Welt der Mode, Modewerbung und Schaufenstergestaltung vorgedrungen», und ihr surrealistischer Stil «hatte sich ... unter den grossen Modepublikationen, insbesondere *Vogue* und *Harper's Bazaar* durchgesetzt». Jean Cocteau, Leonor Fini, Hoyningen-Huene, Man Ray und andere waren die

«unvermuteten Missionare einer Stilrevolution».³¹ Roland Penrose erklärte 1980 in einem Interview: «Der Surrealismus war nicht nur eine neue Malbewegung – er war ein Lebensstil – er war eine Art zu denken und zu leben ... Eine Denkweise, die sehr auf Spontaneität und dem Unbewussten beruhte ... und eine Art humanitärer Hintergrund.»³² In dieses surrealistische Milieu passte Miller perfekt.

Als Miller erfreut ihre Tätigkeit im französischen Studio der *Vogue* aufnahm, war sie nicht nur Fotomodell, sondern auch eine der «Sklavinnen» in Hoyningen-Huene's Fotowerkstatt. Nach eigenem Bekunden entdeckte sie durch ihn eine «ganz andere Art von Fotografie» als die, die sie von Man Ray gelernt hatte. Hoyningen-Huene war ein Meister der Lichtführung im Studio und während Miller für ihn Modell stand, brachte sie ihn dazu, über seine Technik zu sprechen; so wurde die Arbeit zugleich zum Privatunterricht, und sie war eine hervorragende Schülerin. Im Winter 1930 bezog sie ihre eigene Wohnung und ein eigenes Studio in Montparnasse und verschaffte sich allmählich Foto-Aufträge für die führenden Couturiers Jean Patou, Elsa Schiaparelli und Gabrielle «Coco» Chanel. In der *Vogue* erschienen neben eher typischen Modeaufnahmen ihre mit markanten Schatten versehenen Fotos neuer Düfte, auf denen Schachbretter und Parfümfläschchen zu sehen waren.

1930 kam ein junger deutscher Kunststudent namens Horst Bohrmann in das Pariser *Vogue*-Studio und ging bei Hoyningen-Huene in die Lehre. Die Männer wurden Liebhaber und Bohrmann bezog das Dienstbotenzimmer über der Wohnung seines Mentors.³³ Hoyningen-Huene gefiel es, Horst und Miller zusammen zu fotografieren, denn die beiden waren gleich alt, hatten blondes Haar, blaue Augen und waren aussergewöhnlich schön. In einer Modestrecke über Freizeit- und Strandkleidung vom Juli 1930 spielt Hoyningen-Huene mit den Genderrollen und der Sexualität seiner Fotomodelle (rechts). Miller lehnt sich selbstbewusst mit männlich geschnittener Hose und einem langärmligen Hemd auf dem Liegestuhl zurück und blickt zu Horst, der mit blossen Armen und Beinen und in eher zurückhaltender und verlegener Pose auf dem Boden neben ihr sitzt. In einer anderen Aufnahme fotografierte Hoyningen-Huene Miller in maskulinem Overall aus Segeltuch von hinten.

Bohrmann änderte seinen Namen bald in Horst P. Horst und wurde selbst ein erfolgreicher Fotograf. Das eine Mal, das er Miller überredete, für ihn Modell zu stehen, sollte sie einen kleinen Strauss Maiglöckchen in der Hand halten. Als sie das entwickelte Foto sah, reagierte sie mit einem «Wow! Das ist zum Brüllen!»,³⁴ Horst mit seinem schlechten Englisch dachte jedoch, Miller würde sich über ihn lustig machen und schwor, sie nie wieder zu fotografieren. «Mädchen mit starkem Willen sollte man einfach machen lassen», so sein Fazit.³⁵

Die Geschichte der Modefotografie ist oft mit dem Blick auf talentierte, ja geniale Fotografen und ihre schönen Fotomodelle erzählt worden. Der Fotograf ist

TOILE OU FLANELLE

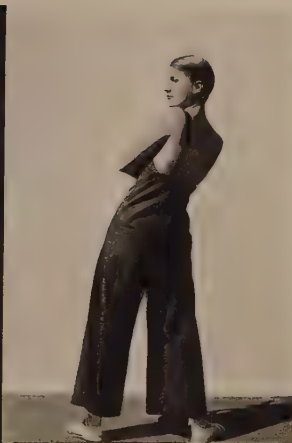


HELENE YRANDE

L'uniforme des boy-scouts est à la base de ce costume de plage en deux pièces qui est fait dans une grosse toile de fil d'un bleu soutenu. L'ompiècement de la culotte se transforme en ceinture devant.

Pyjama en flanelle, beige pour la blouse étroite à la taille, et bleu pour le pantalon tenu par une ceinture de cuir. Costume de bain deux-pièces en épais lainage crépé blanc bordé d'une tresse de soie.

Un vêtement de plage taillé sur le modèle d'une combinaison de mécanicien et traité en grosse toile rouge sombre, est d'une élégante originalité.



HELENE YRANDE

HOYNINGEN-HUENE



SCHIAPARELLI

YVES

LEE MILLER IN FREIZEITKLEIDUNG, FRANZÖSISCHE VOGUE

Foto: George Hoyningen-Huene, Paris, Juli 1930



• (Left) Two weights of Rodier's white sinelle are used for this tennis ensemble. The shirt and knickers are in one, and a skirt slips over them. The dark blue and white spotted scarf is attached to the dress to keep it in place. A second dark blue and white spotted scarf ties round the waist. London, Trades, Fortnum and Mason. Posed by Miss Lee Miller

• (Below) Long cream flannel trousers and a white loosely knitted wool shirt compose this costume for beach wear. They are worn with a wide red patent leather belt, and red leather sandals to match. A red and white medicine ball matches the costume. Everything from Lillywhites, Piccadilly. Posed by Miss Evelyn Spilsbury



Lee Miller

SELBSTPORTRÄT BEI MODEAUFNAHMEN (OBEN), BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, Paris, Juni 1931



HERAUSTRENNBARE SEITE MIT SELBSTPORTRÄT IN AKTUELLER MODE, FRANZÖSISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, Paris, September 1930

ein künstlerischer *auteur*, das Modell bestenfalls seine Muse. Das aktive männliche Subjekt ist kreativ, das passive weibliche Objekt steht nur Modell. Nie waren solche Vergrößerungen falscher als in der Anfangszeit des professionellen Modellstehens vor der Kamera. Die Kameras waren so langsam und die Studioleuchten so heiss, dass erfolgreiche professionelle Fotomodelle bei der Entstehung dieser Bilder wahre Mitgestalter waren. Manche Designer und Fotografen haben dieses aktive Mitwirken durchaus zu würdigen gewusst. In seiner Biografie bemerkte etwa der Couturier Paul Poiret 1931 über das «Mannequin» Paulette: «Die Art, wie sie alles, was ich ihr anzog, mit Leben erfüllte, konnte man wahrlich als Zusammenarbeit bezeichnen.»³⁶ In jüngerer Zeit hat Jane Livingston darauf hingewiesen, dass viele von Man Rays Fotos von Miller «wohl in einem Prozess entstanden, bei dem Modell und Fotograf voll und ganz als Künstler zusammenarbeiteten».³⁷

Die Tätigkeit als Fotomodell und als Fotografin verschaffte Miller Einblick in dieses partnerschaftliche Arbeiten, von dem nur wenige Fotomodelle eine Vorstellung hatten. Zwei Modestrecken der *Vogue* verdeutlichen ihre einzigartige Fähigkeit, mühelos von der einen Seite der Kamera auf die andere zu wechseln, ganz besonders: mal als Fotomodell, mal als Fotografin, mal ist sie beides (oben und links). Diese Fotos hinterfragen die Dichotomien aktiv – passiv, männlich – weiblich, Fotograf/



LEE MILLER UND ENRIQUE RIVERO

Standfoto aus dem Film von Jean Cocteau *Le sang d'un poète*, Paris, 1930

in – Fotomodell, die den meisten Narrativen der Modefotografie zugrunde liegen. Miller übernimmt beide Rollen und unterstreicht damit ihre zentrale Rolle bei der Definition neuer Vorstellungen von der modernen Frau. Nonchalant und sexy lebte und fotografierte sie diesen neue Bild von Weiblichkeit.

Miller und Man Ray fuhren fort, zusammen zu fotografieren, zu provozieren und miteinander zu schlafen. Im Sommer 1930 gingen sie zusammen auf den Bal Blanc, den wichtigsten Kostümball der Saison. Die Gastgeber, Graf und Gräfin Pecci-Blunt, hatten all ihre Gäste instruiert, ausschliesslich weisse Kostüme zu tragen; im Garten wurde eine weisse Tanzfläche aufgebaut. Man Ray berichtete in seiner Autobiografie 1963, dass er gebeten wurde, sich «etwas Besonderes auszudenken», und so «mietete [er] ein Filmvorführgerät» und projizierte aus einem Fenster im obersten Stock «einen alten, handkolorierten Film des französischen Filmpioniers George Méliès» auf die weissen Paare unten auf der Tanzfläche. Der Effekt sei «unheimlich» gewesen, erinnerte er sich später.³⁸

Nach dem Film wurden schwarz-weiße Bilder und Buchstaben auf die Tanzfläche und die Gäste projiziert. Miller fand den Abend zauberhaft und die Aktionen «absolut überwältigend».³⁹ Für Man Ray hielt der Abend eine zusätzliche Ablenkung bereit. Er hatte Miller als seine Assistentin mitgenommen, doch sie «wurde ständig zum Tanzen entführt, und ich mußte mich allein um das Fotografieren kümmern». Beide trugen weisse Tenniskleidung, ihre war jedoch «chic» und «eigens angefertigt» von der Couturière Madame Vionnet.⁴⁰ Miller bewegte sich grazil, «mit blondem Haar und wunderschönen Beinen». Man Ray freute sich über ihren Erfolg, «ärgerte [s]ich aber zugleich auch ... aus Eifersucht; ich war verliebt in sie».⁴¹

Im Oktober 1930 erregte Miller wieder Man Rays Zorn, als ein zweiseitiger Artikel in der französischen *Vogue* Jean Cocteaus ersten Film, *Das Blut eines Dichters/Le sang d'un poète*, ankündigte. «Miss Lee Miller», so hiess es dort, werde die weibliche Hauptrolle spielen.⁴² Man Ray betrachtete Cocteau als Rivalen. Er hatte in letzter Zeit sogar das Filmemachen aufgegeben, um mehr Zeit mit Miller verbringen zu können. In *Le sang d'un poète* verwandelte sich Miller in eine klassische Statue (links); gefesselt und in Stoff gehüllt wurde sie mit Mehl und Butter überzogen, die unter den heissen Lampen ranzig wurde. Später werden ihre Armfesseln jedoch gelöst, und sie darf Karten spielen und einen Ochsen führen. In dem Film war Miller wie so oft in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren aktiv und passiv, Subjekt und Objekt zugleich. Cocteau, so erinnerte sie sich später, «elektrisierte jeden, der etwas mit dem Film zu tun hatte»; der Film war für sie ein «Gedicht», das «in einem Zustand der Gnade» entstanden sei.⁴³ Und er fand grossen Anklang. Charlie Chaplin behauptete, er habe ihm gezeigt, «dass das Kino in Europa [und nicht nur in Hollywood] existieren kann».⁴⁴ Als *Le sang d'un poète* schliesslich im Mai 1933 in New York gezeigt wurde, schrieb



AN EINER WAND, UMGEBEN VON DOLCHEN Zeichnung: Lee Miller, ca. 1930

ein Rezensent, Miller sei «extrem gut» und ihre schauspielerische Leistung sei von «höchster Intensität».⁴⁵

Eine Bekannte sah Miller und Man Ray eines Nachmittags, wie sie – verbunden durch eine Goldkette – in Montparnasse spazieren gingen: «Die Frau war grösser als der Mann und ging mit grossen Schritten, obwohl sie angekettet war.» Aus ihrer Körpersprache schloss sie, dass «er mehr an ihr hing als sie an ihm».⁴⁶ Diese Szene war durchaus bezeichnend. Während Miller sich neue Arbeit – und Liebhaber – suchte, wurde Man Ray immer eifersüchtiger und verzweifelter. In einem Brief an sie schrieb er: «Du bist so jung und schön, und ich kann es mir nicht verzeihen, dass ich versucht habe, das an der Entfaltung zu hindern, was ich am meisten bewundere und bei Frauen so selten antreffe.»⁴⁷

Miller lebte das Leben der «modernen», sexuell unabhängigen Frau, die Rolle, die sie so oft einnahm, wenn sie Modell stand. Im Frühjahr und Sommer 1932 hatte sie sich zunächst einen kultivierten, reichen ägyptischen Geschäftsmann, Aziz Eloui Bey, als Liebhaber zugelegt, bevor sie sich mit dem New Yorker Kunsthändler Julien Levy einliess.⁴⁸ Beide Männer waren verheiratet. Miller fand Man Rays besitzergreifende Art immer unerträglicher. Eine andere Künstlerin, die Amerikanerin Lee Krasner, behauptete später, die Pariser Surrealisten hätten ihre Frauen wie französische Pudel behandelt.⁴⁹ Millers Zeichnungen aus ihrer Zeit in Paris deuten darauf hin, dass sie das Modellstehen bedrückend fand. Auf einer Skizze, die aus einer Serie von fünf Zeichnungen stammt, ist ein modisch gekleidetes Fotomodell zu sehen, das wie im Zirkus an einer Wand steht, umgeben von Dolchen (links).⁵⁰

Im Oktober 1932 ging Miller nach New York zurück; sie war über Man Rays Verhalten zunehmend verärgert und fand die Aussicht auf ein eigenes Studio verlockend. Der in Paris zurückgelassene Man Ray schuf zornige Erinnerungsstücke, in die er Fotoausschnitte ihres Körpers montierte. Etwa das Bild ihres Auges auf einem Metronom, eines seiner berühmten Readymades. Auf die Rückseite des Entwurfs zu diesem heute als *Object of Destruction* bekannten Objekt schrieb er:

Legende. Schneide ein Auge aus einer Fotografie von jemandem aus, der geliebt worden ist, aber nicht mehr gesehen wird. Befestige das Auge an dem Pendel eines Metronoms und reguliere das Gewicht so, dass das gewünschte Tempo erreicht wird. Lass es bis zur äussersten Zeitspanne laufen. Versuche gut gezielt mit einem Hammer das Ganze mit einem einzigen Schlag zu zerstören.⁵¹

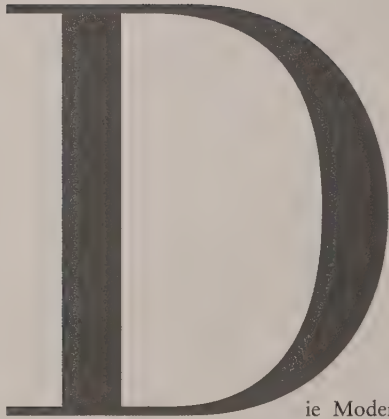
Man Ray liebte Miller nach eigenen Angaben «auf ungeheure, eifersüchtige Weise».⁵² In den zwei Jahren nach ihrer Trennung überarbeitete er besessen das Bild *Die Sternwartenstunde – Die Liebenden*, auf dem Millers rote Lippen körperlos in einem blauen Wolkenhimmel schweben.



KAPITEL 3

«Lieber fotografieren als fotografiert werden»

NEW YORK UND ÄGYPTEN, 1932–1939



Die Moderedakteurin Diana Vreeland kehrte 1931 aus London nach New York zurück. «Das war nach dem Crash», schreibt sie in ihren Memoiren, «doch in New York pflegte man noch immer einen sehr üppigen Lebensstil.» Ihre Beschreibung eines Abends im «Abbaye Bottle Club» vermittelt die Stimmung im Manhattan der frühen 1930er-Jahre:

Wir kamen also an ... die reichste, vornehmste Gruppe – ich rede hier von Reichen mit dickem Bankkonto, nicht von Börsenmaklern – alle trugen elegante Dinnerkleidung ... und natürlich lag ein Hauch von Gefahr in der Luft, denn wir waren in einer Flüsterkneipe und taten etwas Verbotenes. ... Es war chic und amüsant. ... Da drinnen, in diesem kleinen Raum, gab es die beste aller Welten und die schlechteste – eine heikle Balance, wenn man das Nachtleben wirklich mag, so wie ich es stets getan habe.¹

In dieses New York kehrte Lee nach ihrem Aufenthalt in Paris zurück. Als ihr Schiff am 17. Oktober 1932 anlegte, wurde sie von Zeitungsreportern empfangen (S. 56). Mit Baskenmütze und in einem Mantel mit Pelzkragen ging sie von Bord und strahlte in die Kamera des *New York World Telegram*, in dem sie als die fotogenste «Prominentenfracht an Bord» bezeichnet wurde. Als ein Journalist sie zu «einem der am häufigsten fotografierten Mädchen in Manhattan» erklärte, entgegnete sie schlagfertig: «Lieber fotografiere ich selbst, als dass ich fotografiert werde.»² Das Fotografieren machte ihr Spass und entsprach dem «heutigen Tempo und Zeitgeist».³ Ihr Bruder Erik und ihre Mutter warteten an der Anlegestelle auf sie, während sie den Pulk von Reportern hinter sich liess. (Ihr Vater befand sich auf Geschäftsreise.⁴)



Oben LEE MILLER UND IHRE TANTE KATE

Foto: Erik Miller, New York, 1932

Seite 56 LEE MILLER AN BORD DER SS ÎLE DE FRANCE

New York, 17. Oktober 1932



ERIK UND LEE MILLER Foto: George Hoyningen-Huene, Paris, 1930

Miller war nach Manhattan zurückgekehrt, um ihr eigenes Fotostudio zu eröffnen – mit einer Unterstützung von 10 000 Dollar von Christian Holmes II, einem Erben des Hefemoguls Fleischmann, und Cliff Smith, dem Erben von Western Union. Holmes war so reich, dass er mit der Yacht über den Long Island Sound nach Manhattan pendelte und dort von einem Chauffeur in Empfang genommen wurde, der ihn ins Büro fuhr.⁵ Sein Enkel Christian R. Holmes IV bemerkte 2004, er finde seine Familie «kreativ, künstlerisch, exzentrisch, witzig, ehrgeizig und ruhelos».⁶ Man kann sich also gut vorstellen, dass Christian Holmes II und Miller sich auf Anhieb verstanden.

Im November mietete Miller zwei Apartments in der East 48th Street 8, einem sechsstöckigen Gebäude, das nur einen Block von der Radio City Music Hall entfernt war. Die beiden Wohnungen waren durch eine kleine Küche verbunden; die eine wurde ihr neues Zuhause, die andere das Lee Miller Studio.⁷ Dank ihrer gut betuchten Geldgeber, ihrer Kontakte zu Condé Nast und ihrer Eigenwerbung – sie erklärte ihr Studio zum amerikanischen Ableger der «Man Ray Schule für Fotografie» – lief das Lee Miller Studio selbst inmitten der Weltwirtschaftskrise relativ gut.⁸ Dass sie in der Novembernummer der amerikanischen *Vogue* zu sehen war, trug vermutlich auch dazu bei. Unter dem Bild, das sie in einem Kleid von Lanvin zeigt, war zu lesen: «Am besten trägt man es ohne Schmuck, wie an Miss Lee Miller zu sehen».⁹ In der New Yorker Fotografie-Szene war Miller bereits ein Begriff, denn wenige Monate zuvor waren ihre Pariser Fotos in einer Ausstellung in der Julien Levy Gallery zusammen mit Arbeiten von Berenice Abbott, Arnold Genthe, Alfred Stieglitz, Hoyningen-Huene, Steichen und Man Ray zu sehen gewesen.¹⁰

Ihren Bruder Erik bat sie, ihr Studioassistent zu werden (links). Da er bereits für die Modefotografin Toni von Horn gearbeitet hatte, deren Fotos regelmässig in *Vogue*, *Vanity Fair* und 1932 auch in *Harper's Bazaar* erschienen, war er bestens qualifiziert;¹¹ Miller witterte ihre Chance und engagierte ihn für 100 Dollar im Monat.¹² Gut vierzig Jahre später berichtete Erik seinem Neffen Antony Penrose, dass er vor allem die Abzüge für das Lee Miller Studio gemacht habe und die Arbeit anfangs hart gewesen sei.

Lee bestand unerbittlich auf höchster Qualität. Sie kam in die Dunkelkammer, um die Abzüge zu untersuchen, und griff nach all denen, die kleine Mängel aufwiesen, und riss die Ecken ab. Ich habe die Art und Weise immer bewundert, wie sie die Fehler in den Abzügen entdeckte ... und sie sahen deutlich besser aus, wenn die Mängel behoben waren.¹³

In das neue Unternehmen seiner Schwester brachte Erik neben seinem Wissen über Fotografie auch technische Kenntnisse ein. Er kümmerte sich um die Planung und den Bau von grossen Wasserbecken aus Zypressenholz und richtete die Dunkelkam-

mern ein. Lee dekorierte «die Fenster mit Chiffonröhren in Spektralfarben, als wären sie aufgehängte Weihnachtsstrümpfe».¹⁴ Das Studio war ein kunstvoll eingerichteter, exotischer, aber dennoch intimer Raum, Miller war sich der psychologischen Bedingungen guter Porträtfotografie sehr wohl bewusst. Niemand durfte die Porträtierten begleiten, da sie Posieren und Lächeln für Zuschauer vermeiden wollte. Einer Reporterin der *New York Evening Post*, Ruth Seinfeld, erklärte sie: «Es dauert seine Zeit, ein gutes Porträt zu machen, ich muss mich mit dem Modell unterhalten und herausfinden, was für eine Vorstellung er oder sie von sich hat.»¹⁵ Sie weigerte sich, mehr als einen Termin pro Tag zu vergeben; dafür konnte sich der oder die Porträtierte über ein wunderbares Mittagessen freuen, zubereitet von ihrer «durch nichts aus der Ruhe zu bringenden» jungen afroamerikanischen Haushälterin Georgia Belaire.¹⁶

In einem anderen Interview erklärte Miller, ein gutes Porträt erfasse den Porträtierten «nicht, wenn er es nicht merkt, sondern wenn er ganz bei sich selbst ist». Dies bedeutete Millers Ansicht nach, dass Frauen die idealen Fotomodelle waren und die Fotografie «der ideale Beruf für Frauen». Denn «ich habe den Eindruck», so Miller, «dass Frauen grössere Erfolgchancen in der Fotografie haben als Männer. ... Frauen sind schneller und anpassungsfähiger. Und ich glaube, sie haben eine Intuition, mit der sie Persönlichkeiten schneller erfassen.» Sie empfand Männer als gehemmter, «weil Frauen es gewohnt sind, angeschaut zu werden».¹⁷ An dieser Stelle sei bemerkt, dass der Kulturkritiker John Berger in seinem viel beachteten Buch *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt* ebenfalls diese Ansicht vertritt. «Frauen beobachten sich selbst als diejenigen, die angesehen werden», so Berger; Frauen lernen mit anderen Worten, sich selbst als Wesen wahrzunehmen, die jederzeit im Blick sind.¹⁸

Zu den Kunden des Lee Miller Studio zählten die Werbeagenturen BBDO und Henry Sell sowie die Mode- und Kosmetikfirmen Elizabeth Arden, Helena Rubinstein, Saks Fifth Avenue, I. Magnin & Co. und Jay Thorpe. Daneben bot Miller ihre Fotos weiterhin der *Vogue* an. Mark Haworth-Booth, der sich mit Millers innovativen Werbefotos befasst hat, beschreibt ausführlich, wie sie sich für technische Fragen der Fotografie interessierte und sich mit ihrem Freund Dr. Walter «Nobby» Clark, dem Leiter der Forschung bei Eastman Kodak, mit der Dreifarbenfotografie, dem Vorläufer des Kodachrome, beschäftigte.¹⁹ Lee und Erik beschlossen, dieses Verfahren für eine Kosmetikwerbung zu verwenden. Mit einem Kameraformat von 20 × 25 cm machten sie drei separate Negative, indem sie das Objekt drei Mal mit drei verschiedenen Farbfiltern – gelb, rot und blau – auf Schwarz-Weiss-Film belichteten (rechts). Sie platzierten die Kosmetika auf einem Spiegel und umrahmten sie mit Gardenien – Parfums mit Gardenienduft waren in den frühen 1930er-Jahren äusserst beliebt.²⁰ Erik Miller erinnerte sich an den aufreibenden Termin:



KOSMETIKWERBUNG

Farbproof: Lee Miller, New York, 1933-1934

Wir waren ganz allein, und so konnte Lee sich am besten in die Arbeit rein-knien. Sie konnte unglaublich faul sein, ... doch wenn es darauf ankam, gab sie einfach nicht auf. Wir arbeiteten fast 24 Stunden am Stück ... Schliesslich holten wir die Gardenien aus dem Kühlschrank, sprühten sie ein und platzierten sie dann vorsichtig auf dem Spiegel, damit es keine Wasserflecken gab. Der Film war startklar, wir knipsten das Licht aus, machten die erste Aufnahme und dann bing, bing, schnell den Film wechseln und den Filter für die zweite und dritte Aufnahme einlegen. Na ja, und schliesslich war es geschafft, und es war ein sehr, sehr erfolgreiches Bild.²¹

Als das Land weiter in die Depression rutschte, erhielten die Geschwister weniger Werbeaufträge, sodass die Porträtfotografie zur tragenden Säule ihres Geschäfts wurde. Miller hatte sich bereits in Paris durch Porträts etwa von Charlie Chaplin profiliert. (Als sie sich daran erinnerte, musste sie lachen: «Charlie meinte, er habe sich im ganzen Leben noch nicht so amüsiert wie mit meiner, wie er es nannte, «surrealistischen Fotografie».)²² In *Vogue* und *Vanity Fair* erschien Ende 1932 ein Porträt der Schauspielerin Claire Luce, einer Freundin von Miller. Luce war zu dieser Zeit am Broadway zu sehen, wo sie zusammen mit Fred Astaire in *The Gay Divorce* auftrat.

Vom 30. Dezember bis zum 25. Januar waren Millers Fotos wieder in der Julien Levy Gallery zu sehen, in ihrer einzigen Soloausstellung. Ihr Freund Frank Crowninshield verfasste die Ausstellungsankündigung, «die in weisser Tinte auf einem langen, schmalen Streifen dunkelrosa Papier gedruckt wurde».²³

Vor vier Jahren verliess Miller mit Anfang 20 ... Amerika und ging nach Frankreich. Nun ist sie zurück ... eine vollendete Künstlerin und vielseitige Fotografin. In den vier Jahren in Paris hat sie sich mit der Kunst der Kamera in allen Details befasst. Sie stand in direktem Kontakt mit den radikalen Künstlern Frankreichs, den Surrealisten, und ihrem führenden Fotografen, Man Ray. ... Soeben hat sie ein Studio in New York eröffnet, wo sie auch in Zukunft mit ihrer sensiblen und ausgereiften Begabung eine Kunst ausüben wird, in der sie von Natur aus und auf besondere Weise bewandert ist.²⁴

Millers Ausstellung fand auch unter den Redakteuren der *New York Times* einen Bewunderer. Edward Jewell äusserte anerkennend, «ihre Fotoarbeiten ... seien frei von befremdlichen Tricks der Übertreibung, der Ausflüchte und des Palimpsests, wie sich an Kompositionen mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten zeigt».²⁵

Für Lichteffekte interessierte sich Miller seit ihrem Theaterstudium in den 1920er-Jahren. In einer Reihe unveröffentlichter Selbstporträts (S. 66, 67), die 1932 in ihrem Studio entstanden, experimentierte sie mit Licht und Perspektiven und setzt all das um, was sie von Man Ray und Hoyningen-Huene gelernt hatte.²⁶



DIE SCHAUSPIELERIN LILIAN HARVEY Überbelichtetes Foto: Lee Miller, New York, 1933

Diese Selbstporträts verrieten ihr, unter welchem Lichteinfall und in welcher Perspektive sie am vorteilhaftesten aussah. Ihre Selbstporträts waren jedoch keine bloße Selbstbespiegelung, sondern erweiterten ihre Gestaltungsmöglichkeiten für das Modellstehen. Im März 1933 erschien in einem Artikel über Hüte, Frisuren und Stirnbänder in der amerikanischen *Vogue* ein weiteres Selbstporträt von Miller. Wie Haworth-Booth anmerkt, handelt es sich hierbei um einen auch für Miller aussergewöhnlichen Artikel, denn neben dem Selbstporträt waren zwei weitere Fotos, die sie aufgenommen hat, zu sehen.²⁷

Ihre Rückkehr nach New York war auch eine Rückkehr zum gesellschaftlichen Leben um Nast, Crowninshield und die übrige *Vogue*-Clique, darunter Edna Woolman Chase und Henrietta Malkiel. Genauso gern bewegte Miller sich zwischen Leuten der New Yorker Theaterwelt, etwa den Schauspielerinnen Lilian Harvey und Gertrude Lawrence, dem Librettisten Ira Gershwin (dem Bruder von George Gershwin) oder dem Regisseur und Produzenten John Houseman.²⁸ Houseman erschien regelmässig zu den Pokerspielen in Millers Studio, wo Georgia bis spät in die Nacht Essen servierte und reichlich schwarzgebrannter Alkohol getrunken wurde.



Oben und rechts SELBSTPORTRÄTS

Fotos: Lee Miller, New York, 1932



Der Literaturagent John Rodell wurde Millers beständiger Gefährte und machte Houseman damit «bitter eifersüchtig», da Miller dessen Avancen nicht erwiderte.²⁹

Im Mai 1933 wurde Jean Cocteau *Le sang d'un poète* endlich in Julien Levys New Yorker Film Society gezeigt. Im Herbst lief der Film zwei Monate lang im Fifth Avenue Playhouse, in dessen Foyer Millers Fotografien zu sehen waren; im Programm hiess es, sie habe «Cocteau» inspiriert. Dank Levy und *Le sang d'un poète* wurde Miller so Stammgast bei den Empfängen von Kirk und Constance Askew, wo man sich jeden Sonntag zu einer Art Salon traf. Beim Aperitif lernte Miller hier unter anderem Aaron Copland, Salvador Dalí, Agnes de Mille und George Balanchine kennen. Die wohlhabenden Askews unterstützten Levys Film Society, das Museum of Modern Art und die Weltpremiere der Oper *Four Saints in Three Acts* nach Musik von Virgil Thomson und einem Libretto von Gertrude Stein. Als John Houseman mit der Inszenierung der neuen Oper betraut wurde, engagierte er wiederum Miller als Fotografin und Frederick Ashton als Choreografen. Für die opernhafte Spiritualität des Werkes schienen Thomson und Houseman afroamerikanische Sängerinnen und Sänger am geeignetsten, und mithilfe von Eva Jessye, einer klassisch ausgebildeten afroamerikanischen Gesangslehrerin und Chorleiterin, die bereits in Hollywood gearbeitet hatte, verpflichteten sie die besten Stimmen aus Harlem. Mit *Four Saints* betraten sie absolutes Neuland, denn hier ging es um andere Songs als das stereotype «Swanee River» oder das umstrittene «That's Why Darkies are Born».³⁰

Miller machte Einzelporträts der 18 Solisten, 20 Chorsänger und 6 Tänzer und ein Gruppenporträt des gesamten Ensembles. Das Stück feierte am 8. Februar 1934 in Hartford, Connecticut, Premiere und schrieb Theatergeschichte.³¹ Innerhalb von weniger als zwei Wochen wechselte es an den Broadway und wurde der Renner der Saison. Es wurde 60 Mal aufgeführt – länger als jede andere amerikanische Oper zuvor; wie Carolyn Burke berichtet, «diskutierte man auf Cocktailpartys über Steins Libretto; man winkte sich auf der Strasse mit dem Programm zu und George Gershwin fühlte sich durch die Oper zu *Porgy and Bess* inspiriert, das im folgenden Jahr unter der Chorleitung von Jessye uraufgeführt wurde».³² Millers Fotos der Oper waren überall zu sehen.

1934 nannte *Vanity Fair* Miller neben László Moholy-Nagy, George Hoyningen-Huene und Cecil Beaton eine «herausragende lebende Fotografin».³³ Doch so abrupt, wie diese Phase in Millers Karriere begonnen hatte, ging sie auch zu Ende. Im Juni 1934 traf ihr alter Verehrer aus Paris, Aziz Eloui Bey, in Manhattan ein. Im Juli heirateten sie und das Lee Miller Studio schloss die Türen. Am 1. September 1934 machte sich das Paar auf den Weg nach Kairo und liess Erik Miller, Freunde und Liebhaber zurück, die angesichts des Laufs der Dinge fassungslos waren. Warum sich Miller so entschied, werden wir wohl nie genau erfahren. Burke deutet an,

dass sie mit der Studioarbeit unzufrieden und ausserdem rastlos war; einzig ihr Sozialleben, die Partys in Nasts Penthouse und ihre neuen Theaterfreunde hatten ihr Halt gegeben.³⁴ Vielleicht hatte auch das Leben als unverheiratete Künstlerin in New York seinen Tribut gefordert. Arthur Penn, der Filmemacher und jüngere Bruder des Modefotografen Irving Penn, charakterisiert die Kunstszene der Depressionszeit mit den Worten: «Es herrschte eine Doppelmoral. Die Mädchen waren Künstlerinnen, aber nur zierendes Beiwerk – intelligent, talentiert, aber in erste Linie Mädchen.»³⁵

Millers neuer Ehemann war ein freundlicher und lebenswürdiger Mann; er war 20 Jahre älter als sie, sah gut aus und sprach fließend Englisch. Als wohlhabender Geschäftsmann aus angesehener Familie hatte er in Liverpool Ingenieurswesen studiert und dann eine Stelle bei der ägyptischen Eisenbahn angetreten. Er gehörte zur französisch-ägyptischen Elite, für die Kairo zwar ihre Heimat, aber «Paris der Nabel der Welt» war.³⁶ In den 1920er-Jahren hatten er und seine erste Frau Nimet – eine exaltierte, anspruchsvolle, schöne Frau, die gelegentlich für Hoyningen-Huene und 1931 sogar für Miller Modell gestanden hatte – die eine Jahreshälfte in Paris und die andere in Kairo verbracht. Eloui Bey war fest entschlossen, «Ruhe in Millers Leben zu bringen», und schrieb in einem ersten von vielen Briefen an ihre Eltern, er werde um eine Versetzung nach London bitten, falls es ihr in Kairo nicht gefiele.³⁷

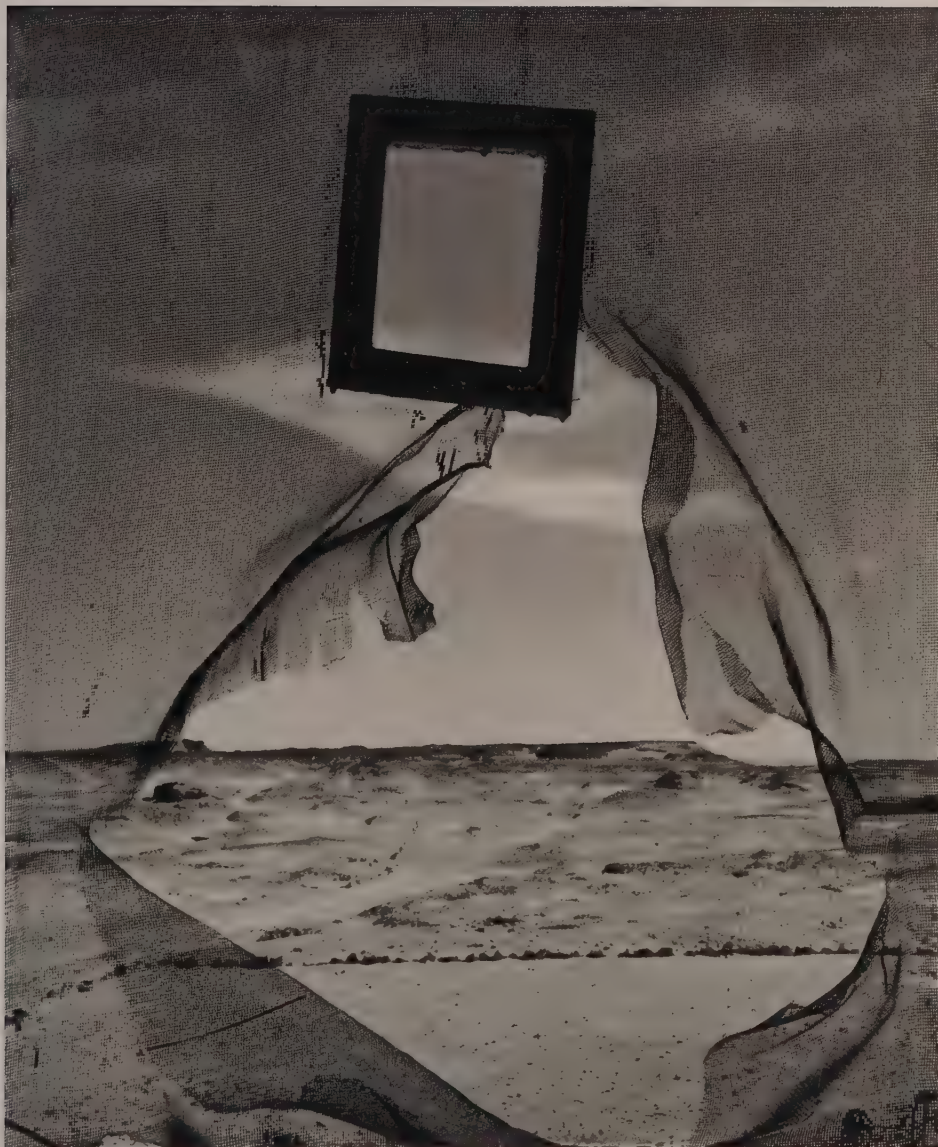
In Kairo machte die «Satin- und Perlen-Bande», wie Miller die reichen ausländischen Damen nannte, Einkäufe, verbreitete Klatsch, spielte Tennis und besuchte die Oper. Als nichtmuslimische Europäerin hatte Miller Zutritt zu den Partys der Männer, während die einheimischen Frauen «ihre Zeit hinter den Gittern der Balkone verbrachten, brillant Bridge und Poker spielten und die Männerpartys im Zimmer darunter beobachteten». Seit sie zwölf waren, hatten diese Frauen nach Millers Angaben ausser Verwandten keinen Mann zu Gesicht bekommen.³⁸ Obwohl Eloui Bey 15 Dienstmoten anstellte, darunter ein persönliches Dienstmädchen und einen in Italien ausgebildeten Koch, wurde Miller dieses Lebensstils rasch überdrüssig.³⁹ Im ersten Jahr ihrer Ehe hatte sie möglicherweise auch eine Fehlgeburt, die «ihr gemeinsames Leben von da an überschattete».⁴⁰

Das Paar verbrachte den Sommer 1935 in Europa und reiste im Juli und August nach St. Moritz, dann nach Basel, Berlin und schliesslich nach London, wo Aziz einen englischen Wagen kaufte. Als sie im Frühjahr 1937 wieder in Ägypten war, begann Miller, Expeditionen in die Wüste zu unternehmen und dabei Fotos zu machen. Viele halten einige dieser Fotos für ihre besten. Das 1937 in der Nähe von Siwa aufgenommene *Portrait of Space* etwa wird häufig als ihr bestes surrealistisches Foto bezeichnet (S. 71). Als René Magritte es 1938 in einer Ausstellung in London sah, war er angeblich so beeindruckt, dass es ihn zu seinem berühmten Gemälde *Le Baiser/Der Kuss* inspirierte.⁴¹ Doch selbst dies alles konnte Miller nicht ausfüllen. Im Mai 1937 *überzeugte sie* Eloui Bey davon, dass es besser für sie sei,

wenn sie den Sommer allein – nur in Begleitung ihres Dienstmädchens Elda – in Frankreich verbringe.

In Paris stieg Miller im Hôtel Prince de Galles ab und besuchte noch am ersten Abend einen Maskenball.⁴² Dort begegnete sie dem Mann, der ihr zweiter Ehemann werden sollte: Roland Penrose. Penrose, der später das bis heute bedeutende Londoner Institute of Contemporary Arts mitbegründen sollte, war ein britischer Surrealist und ein grosser Sammler moderner Kunst. Kurioserweise hatte er sich bereits im Jahr zuvor in Miller verliebt, noch bevor er sie überhaupt getroffen hatte, denn im Sommer 1936 war er von den schönen roten Lippen im Himmel von Man Rays *Die Sternwartenstunde – Die Liebenden* wie gebannt gewesen. Das Bild war auf der ersten Internationalen Surrealisten-Ausstellung in London zu sehen gewesen,⁴³ die Penrose zusammen mit Herbert Read organisiert hatte. Auf dem Maskenball in Paris sah Penrose jene Lippen dann leibhaftig. Miller war die einzige, die nicht verkleidet war und stattdessen ein dunkelblaues Abendkleid trug. Penrose trug farbbesprenkelte Hosen, seine rechte Hand und sein linker Fuss waren hellblau angemalt. Jahrzehnte später schrieb er in seinen Memoiren, dass Miller den «Gegensatz zwischen ihrer Eleganz und meinem grauenvollen Aufzug zu genießen schien. Und so verfiel ich ihr zum zweiten Mal.»⁴⁴ Am darauffolgenden Abend gaben Max Ernst und Penrose eine Dinnerparty in Ernsts Atelier, zu der sie Miller einluden. Sie war der Star des Abends – mit ihrem «ungeheuerlichen surrealistischen Witz, absonderlichen Geschichten aus Ägypten und Erinnerungen an das Paris der 1920er-Jahre» war sie umwerfend und unterhaltsam.⁴⁵ Als Penrose und Miller in den frühen Morgenstunden in sein kleines Zimmer im Hôtel de la Paix zurückkehrten, wurden sie Liebhaber und waren für den Rest des Sommers unzertrennlich.⁴⁶ Zusammen mit Freunden reiste das Paar nach Cornwall im Südwesten Englands und dann nach Südfrankreich (S. 72, 74/75). Trotz allem kehrte Miller am Ende des Sommers zu ihrem treuen, liebevollen Ehemann nach Kairo zurück, auch wenn sie die ägyptische Gesellschaft weiterhin als beklemmend empfand.

In den nächsten zwei Jahren führten Penrose und Miller eine leidenschaftliche Korrespondenz und trafen sich, wann immer sich die Gelegenheit bot, so zum Beispiel im Frühjahr 1939, als Penrose nach Asyut reiste, wo Miller bei Freunden wohnte. Als Geschenk überreichte er ihr ein Paar goldener Handschellen von Cartier und ein Exemplar von *The Road is Wider Than Long*, das er als «Bildtagebuch vom Balkan» beschrieb⁴⁷ und das ihre gemeinsame Reise durch Griechenland, Bulgarien und Rumänien im Juli und August 1938 in Fotos und Texten von Penrose nachzeichnete (S. 73).⁴⁸ Vierzig Jahre später schrieb er: «Manchmal, fast nie, ergibt sich per Zufall eine Einladung, um mit einem Mädchen, in das man verliebt ist, ferne Länder zu erkunden, und wenn dies schon einmal passiert, wäre man ein sturer Dickkopf, wenn man sie ausschlagen würde.»⁴⁹



PORTRAIT OF SPACE

Foto: Lee Miller in der Nähe von Siwa, Ägypten, 1937

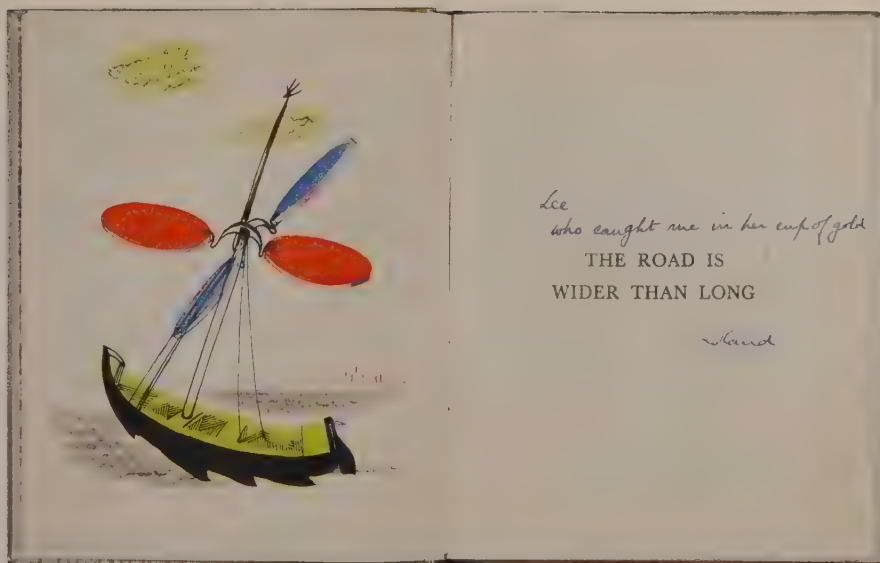


Oben LEE MILLER, ADY FIDELIN, LEONORA CARRINGTON UND NUSCH ÉLUARD (VON LINKS NACH RECHTS)

Foto: Roland Penrose, Cornwall, England, Sommer 1937

Rechts LEE MILLERS EXEMPLAR VON *THE ROAD IS WIDER THAN LONG*

Handschriftliche Notiz von Roland Penrose, Frühjahr 1939



Im Juni 1939 bestieg Miller im ägyptischen Port Said ein Schiff nach England und schrieb Penrose in London, sie sei zwar «ein krankes Bündel an Unentschlossenheit», doch sie wisse, dass sie niemals nach Ägypten zurückkehren werde und sei «froh, dass ich endlich zu dir zurückkehre».⁵⁰ Im Sommer 1939 reisten Miller und Penrose zusammen nach Südfrankreich, wo sie zunächst Max Ernst und Leonora Carrington in Saint-Martin d'Ardèche und dann Pablo Picasso und Dora Maar in Antibes besuchten. Am 1. September 1939 fiel Hitler in Polen ein, und als zwei Tage später Grossbritannien und Frankreich Deutschland den Krieg erklärten, fand ihr Urlaub ein jähes Ende. In seinem Ford V8 brausten Miller und Penrose durch Dörfer, in denen Kirchenglocken läuteten und Pferde an Musterungsstellen von der Armee beschlagnahmt wurden. In Saint-Malo liessen sie ihren Wagen beim Automobilverband stehen und setzten mit der Passagierfähre nach Southampton über.⁵¹ Am 3. September trafen sie im Haus von Penrose im vornehmen Stadtteil Hampstead in London ein, «gerade rechtzeitig, um die ersten Fliegeralarme zu hören und die silbergrauen Sperrballons in den Himmel aufsteigen zu sehen».⁵²



PAUL UND NUSCH ÉLUARD, LEE MILLER, MAN RAY UND ADY FIDELIN Foto: Roland Penrose, Île Sainte-Marguerite, Frankreich, 1937





DORA MAAR, PABLO PICASSO UND LEE MILLER

Foto: Roland Penrose, Mougins, Frankreich, Sommer 1937



«EIN STRAUSS SCHUHE», GEBURTSTAGSKARTE

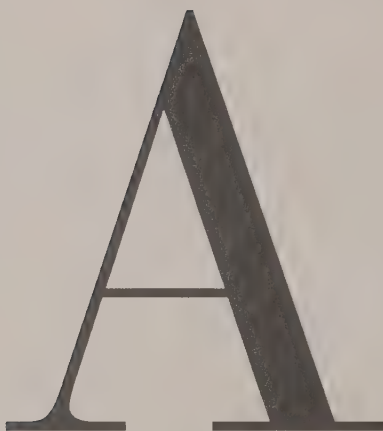
Von Roland Penrose für Lee Miller, 23. April 1939



KAPITEL 4

«Ab sofort
mutig einkaufen, um
gut auszusehen»

MODEFOTOGRAFIE IN LONDON, 1939–1944



uf den Kriegsausbruch reagierte Lee Miller mit der ihr eigenen Mischung aus Draufgängertum, Exzentrizität und Pragmatismus: Sie ging zu Fortnum & Mason, dem noblen Londoner Feinkostladen,¹ und bestand darauf, einen riesigen Korb mit exotischen Kräutern und Gewürzen zu kaufen. Nachdem die Mitarbeiter ihr bereits erklärt hatten, es handle sich nur um eine Schaufensterauslage, erschien sogar der Geschäftsführer, der ein weiteres Mal beteuerte, der Korb stünde nicht zum Verkauf. Miller entgegnete unbeirrt: «Bei allen grossen Belagerungen essen die Verteidiger Ratten, und wenn ich Ratten essen muss, dann sollen sie gut gewürzt sein.»² Sie verliess den Laden mit dem Korb in der Hand. Während ihres Aufenthalts in Ägypten hatte sie ihre Liebe zum Kochen entdeckt und verwendete bevorzugt Gewürze wie Zimt und Kumin.³ Ihrem Bruder Erik schrieb sie später: «Ich dachte mir, wenn es schon ... zu einer Kost aus Kartoffeln, Feldmäusen und Schnecken kommen sollte, dann sollen sie zumindest gut schmecken. Und so habe ich Trüffel, Nelkenpfeffer, Gewürze und so leckere Dinge gehortet.»⁴

Durch den Kriegsausbruch war die Lage in Europa zwar unsicher geworden, doch Miller hatte keineswegs die Absicht, in die Vereinigten Staaten zurückzukehren. Am 5. September telegraphierte sie ihrem Vater in Poughkeepsie, dass sie bei Roland bleiben wolle. Den Brief von der amerikanischen Botschaft, der sie anwies, das nächstbeste Schiff nach Hause zu nehmen, zerriss sie.⁵ Als der «phoney war» (Sitzkrieg) sich bis in den Winter 1940 zog, besann sich Miller auf die Tätigkeit zurück, mit der sie vor ihrer Ehe ihren Lebensunterhalt verdient hatte. Ihrem Sohn zufolge tauchte sie im Büro der *Vogue* auf, wo sie «tagtäglich unentgeltlich arbeitete und sich auf jede erdenkliche Weise nützlich machte» in der Hoffnung, einen Job zu bekommen.⁶ Sehr bald entwickelte sich eine lebenslange Freundschaft mit der Herausgeberin der britischen *Vogue*, Audrey Withers, einer Sozialistin, die in Oxford Philosophie, Politik und Wirtschaft studiert hatte.⁷ Als immer mehr Mitarbeiter



Oben UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, November 1939

Seite 78 «ANGEBOT DES MONATS», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, März 1943



Oben «SIE WAREN SCHON EINMAL HIER», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Oktober 1941

Rechts «KOPFSCHMERZEN», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Oktober 1941



zum Kriegsdienst einberufen wurden, bot Miller der *Vogue* im Januar 1940 ihre Dienste an.⁸ Das Telegramm, das Condé Nast im selben Monat schickte, muss ihr – wie Mark Haworth-Booth bemerkt – allerdings das Gefühl gegeben haben, als sei sie «in der Probezeit».⁹ Nast kabelaute aus New York:

ERFREUT DASS DU BEI UNS ARBEITEN WILLST STOP DEINE
INTELLIGENZ GRUNDSÄTZLICH GUTER GESCHMACK FEINGEFÜHL
FÜR WERT DER KUNST WIRD AUS DIR SCHON NOCH GUTE
FOTOGRAFIN WERDEN LASSEN STOP SCHICKE KRITIK ZU DEINEN
PROBEAUFNAHMEN¹⁰

Doch wenn dies ihre Probezeit war, so absolvierte Miller sie mit Bravour. Die gesamte Kriegszeit hindurch war sie die beständigste und produktivste Modefotografin der britischen *Vogue*. Sie machte regelmässig Aufnahmen für die Serien «Schnäppchen des Monats» und «Schicke Mode für schmale Geldbeutel», für die Rubrik «Vogue Pattern Book», und immer öfter für die Modestrecke des Aufmachers. 1944 war sie sogar für das renommierte ganzseitige Farbfeature verantwortlich. Sie fotografierte in den *Vogue*-Studios, in Museen, Kunstgalerien und im Freien und bemühte sich nach Kräften, die praktischen Kleider, Hüte, Schuhe und Anzüge der Kriegszeit ins rechte Licht zu rücken. Mit ihren Fotos machte Miller sogar einen Artikel über Kopfschmerzen zum Hingucker (oben). Im Studio verwendete sie häufig Skulpturen, Vasen und ähnliche Requisiten – eine Angewohnheit, die sie von Hoyningen-Huene übernommen hatte und deren Ergebnisse, wie etwa ein aussergewöhnliches Selbstporträt aus dem Jahr 1940 (S. 85), sich sehen lassen konnten.

Unten UNVERÖFFENTLICHES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Juli 1941

Rechts UNVERÖFFENTLICHES SELBSTPORTRÄT IN AKTUELLER MODE FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, 1940







Oben **ATS-VORGESETZTE**

Foto: Lee Miller, England, September 1944

Rechts **ATS-SOLDATIN**

Foto: Lee Miller, London, 1941

Da viele Britinnen in offizielle Kriegsdienste eingebunden waren, machte Miller für die britische *Vogue* häufig Aufnahmen von Frauen in Uniform und anderer Arbeitskleidung (oben). Für das Heft vom November 1941 fuhr sie nach Greenwich im Südosten Londons, um Frauen zu fotografieren, die dem Women's Royal Naval Service (WRNS; weiblicher Marinedienst) angehörten. Im Begleitartikel der Ressortchefin Lesley Blanch hiess es, diese Frauen sähen auch in Uniform immer «hübsch und feminin» aus. Auf Millers Fotografien dagegen verfolgen die Frauen Flugzeuge oder stehen auf der Kommandobrücke ihres Schiffes; Miller betont mit anderen Worten ihre Kompetenz und ihren Beitrag zum Krieg, anstatt nur ihr Ausseres in den Vordergrund zu stellen.¹¹ Für einen Beitrag im Herbst 1941 – Thema waren diesmal die am besten geeigneten Frisuren für Soldatinnen – fotografierte Miller eine Miss L. M. Stanley in ihrer ATS-Uniform (rechts).



Der ATS (Auxiliary Territorial Service) war die Frauenabteilung der Britischen Armee, die im September 1941 65 000 Frauen im Alter zwischen 17 und 43 beschäftigte.¹² Diese waren unter anderem als Kochinnen, Sekretarinnen und Telefonistinnen, als Sanitaterinnen und Fahrerinnen, als Postangestellte und Munitionsaufseherinnen tätig – und dies alles auf freiwilliger Basis. Als im Dezember 1941 Japan gegen England in den Krieg eintrat, verabschiedete das britische Parlament den National Service Act; alle unverheirateten Frauen im Alter zwischen 20 und 36 Jahren, die keiner unverzichtbaren Beschäftigung nachgingen, waren nun aufgerufen, sich einer der Hilfstruppen anzuschließen: dem ATS, dem WRNS, der Women's Auxiliary Air Force (WAAF; weibliche Helfer der Britischen Luftwaffe), dem Women's Transport

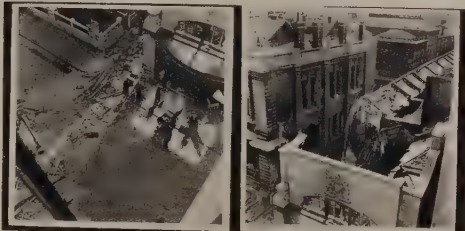
Service (WTS), der Wohlfahrtsorganisation Women's Voluntary Service (WVS) oder der Women's Land Army (WLA; Frauen-Landarmee), die während des Krieges massgeblich auf Höfen und Feldern arbeitete. Später wurden auch verheiratete Frauen eingezogen; Schwangere und Frauen mit kleinen Kindern waren von der Regelung jedoch ausgenommen.¹³

Tag für Tag, Nacht für Nacht fielen Bomben auf London. Am 7. September 1940, dem ersten Tag der deutschen Luftangriffe, nahmen 348 deutsche Bomber, eskortiert von 617 Jagdflugzeugen, London und Umgebung unter Beschuss und bombardierten eine Fläche von insgesamt etwa 2000 km². Allein an jenem ersten Tag starben 448 Menschen. Von da an wurde die Stadt bis zum 2. November Tag und Nacht unter Beschuss genommen. Auf dem Höhepunkt der Angriffe suchten jede Nacht bis zu 177 000 Menschen in den Londoner U-Bahn-Stationen Zuflucht. Ihren Eltern in Poughkeepsie berichtete Miller von «drei strammen Monaten nächtlicher Hölle»; anfangs habe sie sich «wie ein Krebs mit weicher Schale» gefühlt, dann jedoch habe sie wie die meisten Londoner das entwickelt, was der Rundfunkkorrespondent Edward R. Murrow seinen Zuhörern als «stillschweigendes Hinnehmen der Situation» beschrieb.¹⁴ Die letzte Nacht der Luftangriffe war zugleich die verheerendste. Am 10. Mai 1941 starben 3000 Londoner im deutschen Bombenhagel. Insgesamt verloren während der deutschen Luftangriffe mehr als 20 000 Menschen ihr Leben, 1,4 Millionen wurden obdachlos.¹⁵

Alexander Liberman, der Art Director der amerikanischen *Vogue*, lobte Miller später für den Realitätssinn, den sie den transatlantischen Beziehungen innerhalb des *Vogue*-Imperiums vermittelt habe und an dem es ansonsten oft gemangelt habe.¹⁶ Aus New York liess Condé Nast verlautbaren: Mitten im Kriegsgeschehen «dürfen wir nicht zulassen, dass *Vogue* als geradezu frivole Zeitschrift erscheint, die sich der ernsten Herausforderungen im Leben, den Interessen und der Psychologie von Frauen nicht bewusst ist».¹⁷ Miller spürte jedoch, dass so mancher im New Yorker Büro leider gar keinen Bezug zum Kriegsgeschehen hatte. In einem Brief schrieb sie später Erik und dessen Frau Mafy: Ich werde nie die wunderbare Edna Woolman Chase, die Doyenne – die Göttin – und Verfechterin von Geschmack, Diskretion und Eleganz vergessen. Im Bombardement schickte sie uns eine Kurzmitteilung, sie habe bemerkt, dass wir keine Hüte trügen, und sie billige es nicht, dass wir unsere Beine färbten und auf der Rückseite Linien zögen, um so zu tun, als trügen wir Strumpfhosen. In Grossbritannien gab es keine Nylonstrümpfe, bis die amerikanische Luftwaffe diese kostbaren Geschenke mitbrachte. Und zufällig war ich an jenem Tag im Büro verantwortlich, und auch wenn es überhaupt nicht meine Aufgabe war, der Chefin zu antworten, schickte ich in meinem eigenen Namen ein Telegramm: Wir haben keine Bezugsscheine und Nylonstrümpfe schon gar nicht. In der Woche darauf erhielt jede Mitarbeiterin per Post drei Paar Strümpfe.¹⁸

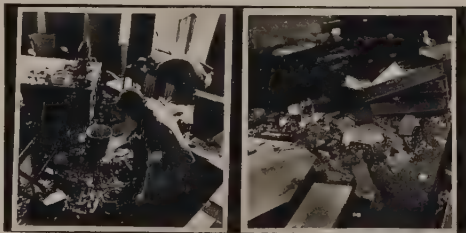
Here is **VOGUE**

LEE MILLER



*in spite
of all!*

OUTSIDE—on several nights, bombs have spattered within twenty yards. This street below our window now holds a new crater, and another length of the arcade has crashed. We were turned out temporarily for a time bomb



INSIDE—our offices have been strewn with broken glass. (See the freakishness of blast, that leaves a tumbler of water uncracked, unspilled.) Though five storeys up, our floors have been deep in soil and debris flung through the roof



BENEATH—we work on when our roof-watcher sends us down. Our editorial staff plan, lay-out, write. Our studio photograph in their wine-cellar-basement. Our fashion staff continue to comb the shops. Congestedly, unceremoniously but cheerfully, Vogue, like its fellow Londoners, is put to bed in a shelter

9



FEUERMASKE UND AUGENSCHUTZ Foto: Lee Miller, Hampstead, Mai 1941

Während die Realitäten des britischen Kriegsalltags für Woolman Chase, die fernab in ihrem Büro in Manhattan sass, verschlossen blieben, machte die britische *Vogue* sie entschlossen zum Thema. Die deutschen Luftangriffe und nächtlichen Stromausfälle wurden in so nüchternem Stil behandelt, dass der Pragmatismus der *Vogue* geradezu übermütig wirkte. In ihrem Artikel «Ein behütetes Leben», der im Oktober 1940 erschien, beschrieb Lesley Blanch die florierenden «unterirdischen» Londoner Restaurants wie das Hatchett's, in dem Arthur Youngs Swingband aufspielte, und die Annehmlichkeiten in den Luftschutzkellern der Londoner Kaufhäuser – von Büchern und Zeitschriften bis zu Friseuren und Maniküre.¹⁹

Im Monat darauf erschienen sechs Fotos von Miller in Zusammenhang mit einem beängstigenden, aber dennoch optimistisch stimmenden Artikel (S. 89) mit dem Titel «Hier ist *Vogue* trotz alledem!»:



FEUERMASKE UND AUGENSCHUTZ Foto: Lee Miller, Hampstead, Mai 1941

DRAUSSEN – mehrere Nächte sind Bomben im Umkreis von 18 Metern heruntergekommen. In der Strasse unter unserem Fenster ist jetzt ein neuer Krater zu sehen, und ein weiteres Stück Arkaden ist zusammengebrochen. Wir mussten zeitweilig aufgrund einer Zeitbombe das Gebäude verlassen
INNEN – unsere Büros sind mit Glassplittern übersät. ... Obwohl unser Gebäude fünf Stockwerke hat, sind die Etagen zentimeterhoch bedeckt mit Erde und Trümmern, die durch das Dach hereingeschleudert wurden
UNTEN – wir arbeiten weiter, bis uns unser Beobachter auf dem Dach nach unten schickt. Unser Redaktionsteam plant, entwirft, schreibt. Unser Studioteam fotografiert im Weinkeller. Unser Modeteam durchforstet weiter die Läden. Mit Scharen von Menschen und ohne viel Aufsehen, aber dennoch vergnügt wird *Vogue* wie ihre Londoner Mitbürger in einem Luftschutzbunker zu Bett gebracht²⁰

Die scheinbare Unvereinbarkeit der Kriegsrealitäten mit Artikeln über die neueste Mode unterstreicht den problematischen Charakter von exklusiven Modemagazinen. Auch wenn sie im Allgemeinen als eskapistisch verrufen sind, passen sich diese Magazine der Welt um sie herum an, insbesondere dann, wenn sie in den Händen einer klugen Herausgeberin liegen. Trotz der deutschen Bombenangriffe, trotz der Rationierung von Papier und trotz personeller Engpässe kletterte die Auflage der britischen *Vogue* unter Leitung von Withers im Krieg auf 80 000 Exemplare. «Obwohl sie wenig Gespür für Mode hatte», sollte sie die britische *Vogue* im Laufe der 22 Jahre, die sie an der Spitze des Magazins stand, von Grund auf umgestalten.²¹

Richard Titmuss, Historiker und Professor an der London School of Economics, zog 1950 folgende Bilanz der deutschen Luftangriffe: «Zwischen dem ersten und dem letzten Angriff, zwischen 1939 und 1944, wurde 1224 Mal Alarm ausgelöst. ... Man kann sagen, dass die Londoner während dieser fünf Jahre alle 36 Stunden in Lebensgefahr waren und trotzdem ... ihren alltäglichen Beschäftigungen nachgingen.»²² Den Mitarbeitern der *Vogue* ging es nicht anders. Miller schilderte ihren Eltern in einem Brief, wie «es zu einer Ehrensache wurde, dass die Arbeit weiterging. Das Studio arbeitete ununterbrochen, auch wenn es einmal von einer Bombe getroffen und zweimal in Brand gesteckt wurde – der Betrieb fuhr fort, während die Nachbargebäude noch schwelten. Der entsetzliche Geruch von feuchtem verkohltem Holz, der Gestank von Kordit, die Feuerwehrschräume, die noch auf den Treppenaufgängen lagen, und wir mussten barfuss gehen, um überhaupt hineinzugelangen.» Miller und andere arbeiteten abends zu Hause, wenn sie das Glück hatten, die, wie sie es nannte, «heilige Kombination aus Gas, Strom und Wasser» zu besitzen.²³

1941 machte Miller eine Reihe von Aufnahmen des eigenen Luftschutzkellers, den Penrose im Vorgarten von Downshire Hill 21 ausgegraben hatte. Auf einem dieser Fotos, das zwar nie in der *Vogue* erschien, aber häufig veröffentlicht wurde, sind zwei junge Frauen am Eingang zum Bunker zu sehen, die eine trägt eine Maske, die andere einen Augenschutz gegen Brandbomben (S.90). Die unkümmerte Art und Weise, wie eins der Fotomodelle die Trillerpfeife eines Luftschutzwartes hält, interpretiert Mark Haworth-Booth in *The Art of Lee Miller* als bezeichnend für «die lächerlich unzureichenden Abwehrmittel in Zeiten des totalen Kriegs». «Kein anderes Foto des Sitzkriegs und der deutschen Luftangriffe scheint so eindrücklich die doppelte Verunstaltung durch den Krieg auszudrücken wie dieses», so Haworth-Booth.²⁴ Andere bislang unveröffentlichte Fotos – unter anderem von einem Fotomodell, das die Laterne eines Luftschutzwartes an ihren Rock geklammert hat, oder von zwei Fotomodellen mit ähnlich merkwürdigem Gesichtsschutz (S.91) – erinnern auf verstörende Weise daran, dass der totale Krieg einerseits alltäglich und andererseits ganz und gar ungeheuerlich war. Während der Aufnahmen



«ANDERE ZEITEN», BRITISCHE VOGUE Foto: Lee Miller, London, Juli 1942



Links MODELL STEHEN MIT SPERRBALLONS IM HIMMEL

Foto: Lee Miller, England, Oktober 1941

Unten «HAUTE COUTURE», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, November 1939





Oben und rechts «AMERIKANISCHES KLEID», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, London, Juli 1942

nutzte Miller die Gelegenheit und fotografierte das Innere ihres Luftschutzkellers, der von einer Barbara-Hepworth-Skulptur bewacht wurde.²⁵ Mit seinen rosafarbenen und blauen Tagesdecken sieht er so gemütlich aus, wie ein Luftschutzkeller nur aussehen kann.²⁶

Auch auf andere, subtilere Weise schmuggelte Miller den Krieg still und leise auf die Seiten der britischen *Vogue*, indem sie etwa Modeshootings mitten in Rettungsaktionen und andere Einsätze an der Heimatfront verlegte (S. 78, rechts). Schon 1939 liess sie Mannequins auf einen Globus auf Europa blicken oder im Büro neben einem mit Militärhüten bedeckten Kleiderständer posieren (S. 81, 95). Im Oktober 1941 fotografierte sie ein Fotomodell auf einem Feld mit Sperrballons am Himmel (S. 94). Im Jahr darauf liess Miller ein Fotomodell zwischen den historischen Skulpturen auf dem Holborn-Viadukt posieren.²⁷ Mit ihrem scharfen Blick hatte sie den symbolischen Gehalt eines Huts mit langer Feder erkannt und fotografierte das Mannequin mit Federhut vor einem der vier geflügelten Löwen, die die Brücke zieren.²⁸ Model und Skulptur wurden so zum Sinnbild für Löwe und Einhorn – die Symbole für England und Schottland –, die die City of London vor





Tonic Tweeds

Mainstay of our wardrobes
equally at ease in town and country.
Traditional sterling qualities plus
sharpened fashioned sense



A variety of tweeds in a variety of colors and weaves.
Matters of texture and color are dealt with in a variety of ways.
Colors are in shades of green, blue, brown and in stripes.
Patterns are in stripes, checks, and in a variety of ways.



There are many varieties of hosiery and shorts.
They are made in a variety of ways and in a variety of colors.
They are made in a variety of ways and in a variety of colors.
They are made in a variety of ways and in a variety of colors.

Let's have something new, cut with the latest
merchandise. That jacket, fitted snugly, has a
the legs has four button flap pockets, that skirt is
a variety of ways and in a variety of colors.

For more information, please contact your nearest agent.

deutschen Bomben schützen (S.96). Den meisten Briten dürften diese Symbole vertraut gewesen sein, da sie in der Schule das beliebte Kinderlied lernten:

Der Löwe und das Einhorn,
Die kämpften um die Kron',
Das Einhorn ist vorm Löwen
rings um die Stadt geflohn.
Und weisses Brot und schwarzes Brot,
das war ihr ganzer Lohn,
Aber da wollten sie auch noch Mandelkuchen,
und man trommelte sie davon.²⁹

Für ein weiteres Foto liess Miller das Fotomodell neben einer Skulptur der schönen Künste mit einem sichtbar von Bomben beschädigten Gebäude im Hintergrund posieren (S.97). Beide Fotos waren Teil der Strecke «Amerikanisches Kleid», die im Juli 1942 in der britischen *Vogue* erschien.

Gelegentlich schmuggelte Miller in ihre Fotos subtile Hinweise auf ihre künstlerischen Interessen und ihre Verbindungen zu Kreisen moderner Kunst. In einem Artikel mit dem Titel «Tonic Tweeds» peppte sie im September 1940 ein Foto auf, indem sie das Fotomodell neben Henry Moores Skulptur *Mutter und Kind* aus dem Jahr 1937 posieren liess (S. 98)³⁰ – eine Anspielung, die vermutlich nur Miller, ihr Partner und ihre Freunde verstanden. Penrose hatte nämlich vor nicht allzu langer Zeit die vogelähnliche Statue aus Stein von Moore gekauft und sie im kleinen Vorgarten ihres Hauses in Hampstead aufgestellt.³¹ In seinen Memoiren, *Scrapbook*, erinnert er sich, wie «der grosse Monolith mit seinen weiblichen Rundungen ... sich vortrefflich vor der geometrischen Flachheit der georgianischen Steinfassade [s]eines Hauses erhob und [ihm] so grosse Freude bereitete, dass [er] über den Schock, den er möglicherweise bei [s]einen Nachbarn auslösen würde, nur lachen konnte». Die Skulptur schockierte in der Tat, wie sich an den Schlagzeilen in Zeitungsausschnitten der Zeit ablesen lässt: «Beschwerden über modernistische Skulptur in Vorgarten», «Dies ärgert die Nachbarn!» und «Nackt, zischten die anderen». In einem Artikel wurde ein Nachbar mit der Bemerkung zitiert: «Die Londoner Stadtverwaltung verbietet, dass hier Wohnungen entstehen, aber so etwas lassen sie zu.»³² Miller hingegen trieb in der *Vogue* ihren Spott mit ignoranten Reaktionen auf die Werke moderner Kunst.

In ihrem Freundeskreis war Miller dafür bekannt, zu solchen Scherzen aufgelegt zu sein und sich über Vorurteile insbesondere gegenüber moderner Kunst oder ihrem Heimatland, den Vereinigten Staaten, zu mokieren. Unvergesslich war das Fest, das sie 1937 in Kairo gegeben hatte, kurz nachdem sie aus Frankreich zurückgekehrt war. Es hatte sich herumgesprochen, dass ein berühmter Künstler – Pablo Picasso – ihr Porträt gemalt hatte, und Miller ahnte, wie ihre Gäste die «zwei lächelnden Augen und den grünen Mund ... auf derselben Seite des Gesichts» kommentieren würden. Sie hängte das Porträt daher in den Eingangsbereich und platzierte ihre Schwägerin Mafy auf strategischem Posten, um die Gäste zu belauschen. Wie vermutet prahlten diese, als der Alkohol erst einmal floss, dass sie selbst mit geschlossenen Augen ein besseres Porträt hinbekommen hätten. «O.K.», forderte Miller die Gäste auf. «Dann wollen wir mal sehen, wie gut ihr malen könnt», und «stiess die Türen zu einem anderen Zimmer auf, in dem Farben, Pinsel und Papier bereitlagen. Die Party war ein voller Erfolg, auch wenn die Gäste ihre Abendgarderobe ruinierten, da sie mit Hingabe herumklecksten.»³³

Links «TONIC TWEEDS», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, Hampstead, September 1940



MODELL STEHEN IN DER REDFERN GALLERY Foto: Lee Miller, London, Mai 1942

Im Frühjahr 1942 wählte Miller wieder einen Ort der modernen Kunst für Aufnahmen der britischen *Vogue*, als sie ihre Fotomodelle in der Redfern Gallery in Mayfair (S. 100) fotografierte. Die nur fünf Gehminuten vom Büro der *Vogue* am Golden Square in Soho entfernte Cork Street war das Zentrum der modernen Kunst in London. Hier befanden sich nicht nur die Redfern Gallery, sondern auch die von Penrose unterstützte London Gallery, die Mayor Gallery und das Guggenheim Jeune. Nur wenige Tage nach ihrer Ankunft in London hatte Penrose Miller die Mayor Gallery gezeigt, in der gerade *Bien Vise* und *Octavia*, zwei seiner Porträts von ihr, zu sehen waren.³⁴ 1942 zeigte die Redfern Gallery die jüngsten Werke der Surrealistin Eileen Agar sowie Arbeiten von Michael Rothenstein. Als sich Agar im Jahr darauf zu den wandernden Surrealisten-Treffs gesellte, die in Cornwall begannen und sich dann im südfranzösischen Mougins fortsetzten, hatte sie sich mit Miller angefreundet; so entstand Millers spektakuläres Schattenporträt von Agar, das die britische Künstlerin – in Picassos Worten – wie «schwanger» aussehen liess (S. 211). Ihre Modelle liess Miller nun in den Räumen der Redfern Gallery posieren, wo Werke ihrer Freunde als Kulisse dienten.

Im Grossbritannien der 1940er-Jahre war das Leben allerdings anders als in jenem beschaulichen Sommer des Jahres 1937. Im Zweiten Weltkrieg war die Heimatfront wie nie zuvor in das Geschehen involviert, und Männer machten nur einen verschwindend kleinen Teil der Bevölkerung aus.³⁵ Verfolgt man die Spuren des Kriegs in Millers Fotos, so ergibt sich ein ganz neues Bild von den Improvisationen, die der Alltag mit sich brachte. Nur 14 Tage, nachdem Grossbritannien Deutschland den Krieg erklärt hatte, kündigte die britische *Vogue* in ihrer ersten Kriegsnummer an:

Gemäss dem Wunsch der Regierung, dass Unternehmen ihren Betrieb so weit wie möglich weiterführen sollen, wird *Vogue* ihr Erscheinen im Krieg fortsetzen, allerdings als monatliches [und nicht zweiwöchentliches] Magazin. Es wird das *Vogue Pattern Book*, das *Vogue Beauty Book* sowie das *Vogue House and Garden Book* integrieren. ... *Vogue* verspricht Ihnen praktische und nützliche Informationen. Sie wird Ihnen zeigen, wie man mit minimalen Mitteln maximale Wirkung erzielt, sei es bei der Kleidung und der Körperpflege, im Haushalt, in der Küche oder im Garten. In ihren Beiträgen und in ihrem Format wird *Vogue* weiterhin *Vogue* bleiben – charmant und kultiviert, eine Stärkung für Auge und Geist – unerlässlicher denn je.

Das Magazin informierte seine Leser, dass «kriegsbedingte Umstände und Transportprobleme» ein Post-Abonnement oder einen Dauerauftrag bei einem Kiosk erforderlich machen. Einige Seiten weiter ist das *Vogue*-Cover vom Mai 1918 mit der Illustration einer Rotkreuzschwester zu sehen, im Artikel heisst es:

Die *Vogue* – VETERANIN DES LETZTEN KRIEGES, MITKÄMPFERIN IM JETZIGEN, WIRD WIE BISLANG WEITERMACHEN:

Unser Grundsatz ist es, die Standards unserer Zivilisation aufrechtzuerhalten. Wir sind der Ansicht, dass der Platz einer Frau auch der Platz von *Vogue* ist. Und die erste Pflicht einer Frau ist unserem Verständnis nach, weiterhin die Kunst des Friedens zu praktizieren, damit diese auch für glücklichere Zeiten nicht vergessen sein wird. Darüber hinaus sind wir der Ansicht, dass Frauen einen besonderen Wert in der öffentlichen Wirtschaft haben, denn selbst in Kriegszeiten wahren sie ihre weiblichen Interessen und damit auch die Geschäftstätigkeit, die an der Heimatfront unverzichtbar ist.³⁶

Diese frühe Aufforderung an die britischen Frauen, feminin zu bleiben und patriotisch zu konsumieren, wurde in einem anderen Artikel des Hefts mit dem Titel «Ab sofort mutig einkaufen, um gut auszusehen»³⁷ weiter bestärkt. «Jedes Mal, wenn Sie sich zurückhalten, bringen Sie die Volkswirtschaft für den Bruchteil einer Sekunde aus dem Gleichgewicht. Multiplizieren Sie das mit Millionen, und es bedeutet einen erheblichen Schlag auf jenen Kopf, den der Bekleidungshandel oben zu behalten versucht.» Der Artikel endet mit den Worten: «Es ist unsere Aufgabe, tapfer Geld auszugeben, uns hübsch anzuziehen, makellos gepflegt zu sein – kurzum, ein erfreulicher Anblick zu sein.»³⁸

Die Instruktionen der *Vogue* an ihre Leserinnen gehen einige Seiten darauf weiter. Wenn eine Frau nicht bereits «den Hilfstruppen der Streitkräfte unterstellt ist», so solle sie all ihre «Ressourcen» nutzen: Gemüse statt Blumen anpflanzen; nähen, stricken oder kochen lernen (wo jetzt die Köche der Mittelklasse verschwunden waren, um kriegswichtige Dienste zu leisten), Bridgepartien oder Dartspiele organisieren, ein Musikinstrument lernen beziehungsweise wieder aufnehmen, damit sie zur Unterhaltung beitragen und «den Bombenlärm» übertönen könne. Frauen auf dem Land sollten Bienen, Kaninchen, Hühner oder Ziegen halten. Obendrein sollten Britinnen im Krieg ihre Schönheitsübungen beibehalten und «Haar und Teint pflegen», denn «es wäre gewiss eine Katastrophe, wenn uns der Krieg in eine Nation von Vogelscheuchen verwandeln würde».³⁹ Zahlreiche Historiker haben sich mit den zweiseitigen Prinzipien von «Schönheit und Pflicht» im Grossbritannien des Zweiten Weltkriegs auseinandergesetzt.⁴⁰ Nicht nur *Vogue*, sondern auch die eher bescheidenen Frauenzeitschriften *Woman* und *Woman's Own* gaben klar zu verstehen, dass von einer Britin erwartet werde, «einen entscheidenden Beitrag zum Krieg zu leisten, zugleich jedoch ihre Weiblichkeit zu pflegen».⁴¹ Frauen mussten «das Gesicht wahren».⁴² Die *Vogue*-Nummer vom November 1939 sprach sich dafür aus, dass «Schönheit immer ihren Platz haben sollte – dass ein dezentes Make-up die beste Kriegsbemalung sein kann, ... dass der Kampf den Schönen gehört». «Faulpelzen in Hosen» wurde dagegen offiziell die Absage erteilt, da sie «in zotteligen Pullovern

und Flanellsäcken [herumliefen], mal im Dienst waren und dann wieder nicht, ... sich gehen – und andere im Stich liessen».⁴³

Vogue empfahl Make-up, um Frauen strahlender aussehen zu lassen, und selbst die Regierung ermunterte Frauen, sich zu schminken, um den Kampfgeist der Soldaten auf Heimaturlaub zu stärken. Wie offizielle staatliche Erhebungen aus dieser Zeit ergeben, benutzten zwei Drittel aller Britinnen Kosmetika, doch diese Zahl schlüsselte sich auf interessante Weise auf. Während 90 Prozent der Frauen unter 30, 85 Prozent der Büroangestellten und 75 Prozent der Fabrikarbeiterinnen angaben, regelmässig Make-up zu benutzen, taten dies nur 55 Prozent der Hausfrauen, Rentnerinnen und Frauen ohne Beschäftigung.⁴⁴

Miller machte eine Reihe von Shootings zu Make-up-Tipps und -Trends, so unter anderem für einen Artikel vom Februar 1942 mit dem Titel «Machen Sie das Beste aus Ihrem Gesicht»: «Da die Kosmetika-Quote auf 25 Prozent gekürzt wurde, sollten Sie Ihre Präparate optimal nutzen, um das Beste aus Ihrem Gesicht zu machen.» Der Artikel listet viele «alltägliche Einspartipps» auf, darunter sowohl untypische («Bürsten sie Bartwiche auf ihre Wimpern, wenn Sie keinen Mascara bekommen können») als auch typische («Tragen Sie die Grundierung, Rouge und Puder so sorgfältig auf, dass Sie nie Überschüssiges abwischen müssen»). Zu den Schönheitsmitteln zählten unter anderem Heilbutt-Leberölkapseln gegen häufig beklagte trockene Haut. Auch wurde ein neuer Haarschnitt empfohlen, um sein Aussehen zu verändern, gefolgt von Ratschlägen, wie die Frisur der Gesichtsform angepasst werden könne.⁴⁵ Neben entsprechenden Banalitäten erscheinen Millers solarisierte Fotos von Schauspielerinnen wie Deborah Kerr, Coral Browne, Elizabeth Cowell (die erste Fernsehansagerin der BBC) und der Ressortchefin der *Vogue*, Lesley Blanch.⁴⁶ Wie die stilisierten Porträts der vier Frauen zeigen, sind Kurzhaarschnitte weniger zeitaufwändig und dennoch attraktiv und daher der ideale Look für Britinnen, die sich am Kriegsgeschehen beteiligen.

Im Mittelpunkt eines Artikels aus dem Februar 1944 steht Lily Ehrenfeld, deren «brutale» Zwölf-Stunden-Schichten in einer Munitionsfabrik ihre Hände und ihren Teint strapazieren. «Miss Ehrenfelds Hände stecken den ganzen Tag in Schmiere und Schmutz», manchmal müsse sie sogar «unter fliessend Wasser» arbeiten. Millers Fotos zeigen mögliche Behandlungsformen auf, so zum Beispiel, die Fingernägel «mit weissem Jod zu härten» und «nachts im Bett Cyclax Hand Bleach aufzutragen und ein altes Paar Handschuhe überzuziehen». Empfohlen wird ausserdem eine Gesichtereinigungs- und Feuchtigkeitskur, da ihre Haut ohne Pflege «katastrophal austrocknen» könne infolge der «heissen Fabrikluft».⁴⁷

Diese Ratschläge stellten Frauen vor eine doppelte Aufgabe, denn viele mussten sich nach ihrem Arbeitstag ohnehin schon um Haushalt und Familie kümmern. Wie die Historikerin Pat Kirkham schreibt, sollten Gespräche über Kriegfrisuren und



VALERIE HOBSON IN «MACH SCHÖNHEIT ZUR GEWOHNHEIT», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, August 1944

Schönheitskuren «nicht einfach abgetan» werden, denn «sie waren seinerzeit ein wichtiger Teil des Alltags von Frauen».⁴⁸ In dem Artikel «Mach Schönheit zur Gewohnheit» vom Sommer 1944 fordert *Vogue* ihre Leserinnen auf, regelmässige Schönheitspflege zu betreiben. Miller machte hierfür eine Aufnahme der berühmten Schauspielerin Valerie Hobson (oben), deren makelloser Teint ihrer persönlichen Gesichtspflege zugeschrieben wird:

Mit einer weichen Babyzahnbürste und einer guten Seife reinigt sie gründlich ihr Gesicht, insbesondere die Nasen- und Kinnpartie. Nachdem sie es mit Wasser abgespült hat, trägt sie mit derselben Zahnbürste eine Pflegecreme auf. Diese Behandlung beseitigt alle heimlichen Rückstände von Make-up und fördert wunderbar die Durchblutung. Aber bitte nur einmal die Woche.⁴⁹



UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Oktober 1943

Vogue-Artikel in den Rubriken «Schicke Mode für schmale Geldbeutel» und «Schnäppchen des Monats» erteilten ähnliche Instruktionen zu «Schönheit und Pflicht» in Sachen Mode. Im Juni 1941 hatte die britische Regierung die Rationierung von Kleidung in Form eines «Utility clothes scheme», einer Art Nutzkleidungsprogramm, angekündigt. Die Mehrheit war durchaus «bereit, sich damit abzufinden und damit ... einen wichtigen Beitrag zum Krieg zu leisten.»⁵⁰ Das berühmt gewordene Label CC41, das für «Kleiderkontrolle 1941» stand, diente als Garantie, dass die Garderobe den neuen staatlichen Vorschriften entsprach.⁵¹ Der Preis von Nutztexilien und -kleidung wurde genauestens kontrolliert, und Gebrauchsgüter – hierzu zählten im Laufe des Krieges Schuhe, Strümpfe, Strickwaren, Bettwäsche, Tischwäsche und Keramik – waren von den 33,3 Prozent Mehrwertsteuer befreit, die auf andere Güter anfiel.

Gebrauchsgüter sollten nicht unbedingt billig, sondern strapazierfähig und langlebig sein und höchsten Anforderungen genügen. Das britische Handelsministerium beauftragte daher die besten Londoner Modedesigner, Prototypen für Nutzkleidung herzustellen.⁵² Eine Reihe von Einschränkungsverordnungen zur «Herstellung von Zivilkleidung» untersagte Besätze und Stickereien auf Textilien und verbot verschwenderische Schnitte. Schneider hatten zudem genaue Anweisungen zu befolgen, denn Kleider durften maximal zwei Taschen und fünf Knöpfe haben und der Rock eines Wollkleides durfte nicht mehr als sechs Nähte und zwei Quetsch- oder Kellerfalten beziehungsweise vier Messerfalten aufweisen.⁵³

Der Artikel «Schicke Mode für schmale Geldbeutel» vom März 1942 (S. 107–109) stellte die Frage: «Wie bewahrt man seinen Chic bei deutlich weniger Einkommen?» Die Antwort: «*Utility clothes*. Sie sind hübsch, preisgünstig, aber notgedrungen frei von jenen Verarbeitungs- und Modetricks, die man noch immer in teureren Sachen wie dem «Schnäppchen des Monats» von *Vogue* findet – eine kluge, langfristige Investition, wenn Sie wenig Geld übrig haben.»⁵⁴ Im April 1943 bebilderten Millers Fotos einen *Vogue*-Artikel, in dem es hiess: «Der heutige Standard» ist «weniger, einfachere, bessere Kleidung» (S. 115):

Sie werden weniger Kleidung haben, weil Sie weder die Zeit, das Geld noch die Bezugsscheine haben, Ihr Leben mit Unwesentlichem vollzustopfen. ... Sie werden einfachere Kleidung haben, weil heutzutage alles Aufwändige lächerlich aussieht. ... Sie werden bessere Kleidung haben, weil alles, was Sie kaufen, nach guter Überlegung im Hinblick auf Langlebigkeit ausgewählt werden wird ...⁵⁵

Rechts «SCHICKE MODE FÜR SCHMALE GELDBEUTEL», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Oxford, Mai 1942

Folgende Seiten «SCHICKE MODE FÜR SCHMALE GELDBEUTEL», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, London, März 1942





PHOTOGRAPH TAKEN AT SANDERSON'S, BERNERS STREET.

BARGAIN OF THE MONTH

An all-in-one jumper suit of pure, soft wool, in a choice of three colours—grey, green or beige—all good mixers. As skirt and top are attached, it has the advantage of the lower coupon value of a dress, while giving the appearance of a street suit. The jumper fastens with wooden buttons, is half-belted behind. 6 guineas, 11 coupons, from Harrods

SMART FASHIONS FOR LIMITED INCOMES

'How is chic to be maintained on an income much reduced?' The answer to this *cri de cœur* is: Utility Clothes. They are pretty, very reasonably priced, but, of necessity, shorn of those tricks of finish and fashion still to be found in more expensive things like Vogue's Bargain of the Month—a wise long-term investment if you have a little extra money to spend



Left. Marlbeck suit cut on classic lines in a smooth Glen check, brown, beige, green. The skirt has inverted pleats. 68s. 2d., 18 coupons at D. H. Evans, London; Webber, Oxford

Centre. Dereta coat, half lined, cosy in green wool. It has padded shoulders, tie-belt. 83s. 11d., 15 coupons. At Fenwick, London; Bon Marché, Liverpool; McDonalds, Glasgow

Right. Harella suit in flecked tweed, 95s. 11d. 18 coupons at John Lewis, London. Photographed among cigar-boxes and humidors at Savory's cigarette shop in New Bond Street



Left. Sumrie suit in wine and blue checked tweed. 97s. 5d., 18 coupons. At Peter Robinson. Photographed in Coty's New Bond Street Salon, now opening shorter hours

Centre. Rembrandt wool all-day dress in several good colours, with contrasting belt and buttons. 62s. 10d., 11 coupons. At John Lewis, John Barnes and Peter Jones, London

Right. Selincourt plaid tweed coat half lined, in heathery red, green and mauve. 95s. 2d., 15 coupons. At John Lewis, Peter Jones and John Barnes, London; Caley's, Windsor



Im Oktober 1940 veröffentlichte die *Picture Post* einen Artikel über Lee Miller und die Vorbereitungen eines Modeshootings für die *Vogue*. Die Autorin, Anne Scott-James, war von der *Picture Post* als Redakteurin für Frauenthemen beauftragt worden, das «Schönheit und Pflicht»-Programm der Regierung voranzutreiben.⁵⁶ «Warum die ganze Aufregung um ein Foto, wenn das Land um sein Leben kämpft?», fragte sie. Die Erklärung, so Scott-James, sei jedoch simpel: Wer das Prestige britischer Mode hochhalte, «verteidige die Position Grossbritanniens als weltgrösstem Exporteur von Textilien», und «Mode zahlt für Flugzeuge und Nachschub».⁵⁷

Im darauffolgenden Frühjahr brachte die britische *Vogue* einen Beitrag zum Thema «Londoner Modekollektion eigens entworfen» für «die Frauen Südamerikas»; er war Teil einer staatlich geförderten Kampagne, um die dringend benötigten Exporteinnahmen anzukurbeln.⁵⁸ So erfolgreich war die Kollektion, dass ihr führender Kopf, der königliche Schneider und Couturier Norman Hartnell, 1942 die Incorporated Society of London Fashion Designers gründete. Der als IncSoc bekannte Verband Londoner Modedesigner kooperierte mit der Regierung, um britische Mode und Textilverkäufe ins Ausland zu fördern, und kreierte im Rahmen des *utility scheme* 34 Entwürfe für das Label CC41. Während der gesamten Kriegsjahre förderte Hartnell die britischen Modeexporte nach Nord- und Südamerika und verkaufte seine Entwürfe an ausländische Diplomaten in London.

1943 überredeten seine südamerikanischen Partner Hartnell, eine Ausstellung kleiner Puppen zu organisieren, die authentische Kostüme aus 20 lateinamerikanischen Ländern in Miniatur tragen sollten. Die Puppen wurden aus Sackleinen hergestellt und mit Sägespänen ausgestopft und in Entwürfe von Norman Hartnell aus perlenbesetzter Seide gekleidet. Helen Lee Barclay modellierte die Tonköpfe der Puppen, die Hartnell höchstpersönlich bemalte und mit einer Perücke versah.⁵⁹ Die Anglo-Lateinamerikanische Kostümausstellung, so ihr Titel, ging in Grossbritannien und anderen Ländern auf Tournee und sammelte Gelder für die Wohlfahrtsorganisation «Soldiers, Sailors, and Airmen's Family Association», die ehemalige und aktive Mitglieder der britischen Streitkräfte oder ihre Angehörigen unterstützte.⁶⁰ Für die erste Nummer im Jahr 1944 fotografierte Miller fünf der kleinen Puppen, die hinter einem gut frisierten Fotomodell in einem Satin-Abendkleid von Norman Hartnell zu sehen sind (links) – «Grau wie ein Elefant ... doch geschmeidig und sanft wie eine Katze», so die Bildunterschrift.⁶¹

Nach dem Glamour der 1930er-Jahre hatten Kleidervorschriften und Uniformen Frauen in Grossbritannien ein kantiges Profil verordnet, und so waren viele mehr

Links «ELEFANTENGRAU», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Januar 1944





THE MORNING. A very elegant and chic outfit, tailored to measure, worn with a matching wide-brimmed hat, a small clutch bag, and a pair of elegant shoes. The outfit is made of a dark, pinstriped fabric, and the hat is a wide-brimmed style with a large bow. The shoes are a pair of elegant, dark-colored pumps.

ACCESSORY FACTORS

Profing your single sail into infinity

THE AFTERNOON. Black, attached bodice dress, cut in a simple elegant, sophisticated style. It looks like a coat and skirt. The dress is made of a dark, pinstriped fabric, and the bodice is attached to the skirt. The skirt is a full, pleated style. The dress is worn with a matching wide-brimmed hat, a small clutch bag, and a pair of elegant shoes. The outfit is made of a dark, pinstriped fabric, and the hat is a wide-brimmed style with a large bow. The shoes are a pair of elegant, dark-colored pumps.

Oben «ACCESSOIRES», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, London, Mai 1942

Links «FABRIKMODE», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Juni 1941

als froh, die Tipps der *Vogue* zu befolgen und ihr strenges Äusseres mit reichlich Make-up, einer schicken Frisur und originellen Accessoires aufzupeppen.⁶² Bei Kriegsausbruch waren die langen gewellten Haare von Hollywood-Schauspielerinnen en vogue gewesen, doch da sie bei der Fabrikarbeit gefährlich waren, forderte das Arbeitsministerium ein Verbot langer Haare. Als Reaktion darauf instruierte die Herausgeberin Audrey Withers ihre Mitarbeiter, Beiträge über Turbane, mit Bändern umwickelte Topfhüte und streng zurückgekämmte Haare zu verfassen und diese als neuesten «Look aus Paris» anzukündigen.⁶³ Miller steuerte hierfür verschiedene Aufnahmen bei, so etwa für die Modestrecke «Fabrikmode», die im Juni 1941 erschien (links). Harry Yoxall, der damalige Geschäftsführer der britischen *Vogue*, weist in seinen Memoiren stolz darauf hin, dass es dank dieser Beiträge «innerhalb weniger Monate ... keine Unfälle mehr in unseren Werkstätten gab».⁶⁴



UNVERÖFFENTLICHTES FOTO VON MARGOT FONTEYN FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Januar 1944

Die britische *Vogue* lobte ausserdem Accessoires, ein perfektes Mittel, «Ihr einziges Kostüm bis in die Ewigkeit zu verlängern» (S. 113).⁶⁵ Hüte waren von der Rationierung ausgenommen und für diejenigen, die es sich leisten konnten, eine einfache Möglichkeit, einem abgetragenen Kostüm ein neues Antlitz zu verleihen.⁶⁶ Verschiedene Aufnahmen aus den Lee Miller Archives stammen von Shootings, in denen es ausschliesslich um Hüte ging, darunter ein Foto der Ballerina Margot Fonteyn (oben). Für «Hüte zur Mode» bediente sich Miller eines Tricks von Man Ray. 1935 hatte Man Ray ein surrealistisches Kartenspiel erfunden, in dem Nusch

Lee Miller
April 1943.



«DER HEUTIGE STANDARD», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, April 1943

Hats follow suit

Your autumn suit will be devoid of trimming, tailored on austerity lines. Your hat will follow suit, relying on line rather than trimming for its effect.

This does not mean severity or monotony, as the hats on these pages prove. Rolled brims, dipping brims, berets, back-of-the-head hats . . . one will surely suit you and your suit. And remember, when you're hat hunting, that felts are becoming scarcer, so a good felt is more than ever a good investment. We tell you how to nurse such an investment on page 93. These hats are on sale all over the country; for a list of out-of-town shops stocking them, turn to page 84.



1. Broad-brimmed brown felt, bound and banded with gro-grain, that you clip on the back of your head and wear with a town suit or country tweeds. Face-framing, flattering. Cross Key's hat: Selfridge

2. Velveteen, smooth across the front and swathed across the back, gives a soft look to this tailored brown felt beret; to complement a classic profile, a sleek town tailor. Re-law hat: Dickins & Jones

3. Pheasant feathers swathe the turned-up brim and round crown of this simple brown felt sailor, which you wear dead straight, and well forward. A Berkeley model, from out-of-town shops on page 84





Lee Miller's look is a perfect example of the 'new look' which has been created by Christian Dior. The dress is a simple, straight, knee-length dress with a dark belt. The jacket is a matching, short-sleeved, knee-length jacket. The hair is a short, wavy bob. The shoes are simple, dark, low-heeled shoes.

In town this summer...

You can go hairless if you wear simple swept-back hair like this...



Lee Miller's hair is a perfect example of the 'new look' which has been created by Christian Dior. The hair is a simple, straight, knee-length dress with a dark belt. The jacket is a matching, short-sleeved, knee-length jacket. The hair is a short, wavy bob. The shoes are simple, dark, low-heeled shoes.



Lee Miller's hair is a perfect example of the 'new look' which has been created by Christian Dior. The hair is a simple, straight, knee-length dress with a dark belt. The jacket is a matching, short-sleeved, knee-length jacket. The hair is a short, wavy bob. The shoes are simple, dark, low-heeled shoes.



Lee Miller's hair is a perfect example of the 'new look' which has been created by Christian Dior. The hair is a simple, straight, knee-length dress with a dark belt. The jacket is a matching, short-sleeved, knee-length jacket. The hair is a short, wavy bob. The shoes are simple, dark, low-heeled shoes.

You can go stockingless if you wear simple flat-heeled shoes like these...



Lee Miller's hair is a perfect example of the 'new look' which has been created by Christian Dior. The hair is a simple, straight, knee-length dress with a dark belt. The jacket is a matching, short-sleeved, knee-length jacket. The hair is a short, wavy bob. The shoes are simple, dark, low-heeled shoes.



Lee Miller's hair is a perfect example of the 'new look' which has been created by Christian Dior. The hair is a simple, straight, knee-length dress with a dark belt. The jacket is a matching, short-sleeved, knee-length jacket. The hair is a short, wavy bob. The shoes are simple, dark, low-heeled shoes.



Lee Miller's hair is a perfect example of the 'new look' which has been created by Christian Dior. The hair is a simple, straight, knee-length dress with a dark belt. The jacket is a matching, short-sleeved, knee-length jacket. The hair is a short, wavy bob. The shoes are simple, dark, low-heeled shoes.

«DIESEN SOMMER IN DER STADT...», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, London, Juli 1943

Éluard – die Ehefrau des Künstlers Paul Éluard – als Kreuzdame und Jacqueline Lamba als Herzbube vorkamen. Ihre Fotos waren so auf Spielkarten platziert, wie Miller es jetzt mit den Fotos für die Hut-Fotostrecke machte (links).⁶⁷ Für alle diejenigen, die Hüte spiessig fanden, darunter auch Miller, befand die *Vogue* es im Sommer 1943 für akzeptabel, «ohne Hut ... auf die Strasse» zu gehen, solange sie einfaches, zurückgekämmtes Haar hatten. Miller schlüpfte für eins der drei Fotos zum Artikel «Vogue-Fotografin Lee Miller» erneut in ihre Rolle als Fotomodell und Fotografin und hatte ihr blondes Haar «in Naturwellen nach hinten frisiert», da sie «nie einen Hut trug». Die Bildunterschrift weist darauf hin, dass Miller auch das Foto gegenüber (oben) machte.⁶⁸

Pelz war während des Zweiten Weltkriegs zwar nicht rationiert, doch sein Preis war festgesetzt, damit Händler keine überzogenen Summen fordern und damit Kaufkraft abschöpfen konnten. Die extravaganten Fuchs- und Nerzmäntel der Hollywoodstars der 1930er-Jahre hatten in London zwischen den Weltkriegen zu einem Boom des Pelzhandels geführt. Während 1914 nur etwa 2000 Silberfuchsfelle versteigert wurden, stieg diese Zahl 1934 auf 350 000.⁶⁹ Miller machte in den Kriegsjahren zahlreiche Aufnahmen von Pelzmänteln für die *Vogue* und belebte sie durch den Einsatz interessanter Requisiten mitunter mit einer guten Portion Humor.



Oben und rechts «PELZTRÄGER», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, London, November 1941



Das galt insbesondere für den Artikel «Pelzträger», der im November 1941 erschien und für den sie Modelle mit lebensgrossen Stoffbären und Stoffgiraffen posieren liess (S. 118, 119).

Neben ihrer Arbeit für die britische *Vogue* beteiligte sich Miller auch an zwei Buchpublikationen, *Grim Glory: Pictures of Britain Under Fire* und *Wrens in Camera*. Ersteres, das die Entschlossenheit der Londoner angesichts der deutschen Angriffe vor Augen führt, erschien 1941 zeitgleich in Grossbritannien und den Vereinigten Staaten. Das Vorwort hatte der amerikanische Rundfunkkorrespondent Edward R. Murrow verfasst, da das Buch um amerikanische Unterstützung für den britischen Kriegseinsatz werben sollte.⁷⁰ Und das war nicht nur eine Frage der Moral. Grossbritannien benötigte in erster Linie harte Währung.

Der Auftrag gab Miller Gelegenheit, jenseits der *Vogue* ihren Beitrag zum Krieg zu leisten. Obwohl Penrose Quäker und Kriegsdienstverweigerer war, steuerte auch er seinen Teil bei, indem er sich freiwillig als Luftschutzwart meldete und sein künstlerisches Talent bei der Tarnung einbrachte. Zusammen mit dem surrealistischen Maler Julian Trevelyan hatte Penrose auf der Rückfahrt nach England 1939 beschlossen, dass sie den Krieg am besten durch neue Camouflagetechniken unterstützen konnten, und daher die Industrial Camouflage Research Unit in Bloomsbury gegründet. Ihr Unternehmen erwies sich jedoch als kurzlebig und wurde im Juni 1940 aufgelöst, als die Regierung entsprechende Geschäftstätigkeiten untersagte und Künstler in offizielle Forschungsprojekte zu militärischer Tarnung einband. Ende August 1940 wurde das «Royal Engineers' Camouflage Development and Training Centre» in Farnham Castle in Surrey eröffnet. Zu seinen Mitarbeitern zählten Penrose und Trevelyan, der Zauberer Jasper Maskelyne und der Zoologe Hugh B. Cott. Wie Trevelyan sich später erinnerte, «erlernten sie die Camouflage-Techniken des Ersten Weltkriegs, als nachts Gipsbäume aufgestellt wurden, um Heckenschützen zu tarnen, und Gipskopfatrappen aus Schützengräben auftauchten, um das Feuer der Feinde zu provozieren und die feindlichen Heckenschützen auszumachen».⁷¹

Als 1941 *Grim Glory* erschien, veröffentlichte Penrose *The Home Guard Manual of Camouflage*. Wie es sich für einen Maler, Naturliebhaber und Surrealisten gehörte, versah er seinen Text mit Illustrationen von Tarnungsbeispielen aus der Natur.⁷² Penrose wurde anschliessend als Camouflage-Ausbilder im Rang eines Hauptmanns zum Militär eingezogen und mit der Leitung der «Eastern Command School of Camouflage» im englischen Norwich betraut. Seine Vorlesungen zu den neuesten Techniken peppte er mit einem überraschenden Dia auf, auf dem Miller nackt, aber «getarnt» mit grünem Make-up von Elizabeth Arden und in einem Tarnnetz zu sehen war (rechts). Das Foto rüttelte selbst die dösigsten Zuhörer auf.⁷³ Seinen nun aufmerksamen Zuhörern erklärte Penrose dann, dass er, wenn er sogar



LEE MILLER IN CAMOUFLAGE

Foto: David E. Scherman, London, 1942

Millers verführerischen Charme kaschieren könne, alles andere auch verbergen könne.⁷⁴

Das Foto stammte von dem 25-jährigen New Yorker David E. Scherman, der als *Time-Life*-Journalist in Soho arbeitete und einen ebenso bissigen Humor wie Miller hatte. Die beiden hatten sich auf einer Dinnerparty im Dezember 1941 kennengelernt und waren kurz darauf Liebhaber geworden. Im Februar 1942 erwog Miller, sich eine Wohnung mit Scherman und zwei anderen *Time-Life*-Reportern zu teilen, da Penrose so oft auf Reisen war und Vorträge hielt. Als sie und Penrose die Angelegenheit besprachen, bestand er jedoch darauf, dass Scherman stattdessen in das Haus auf Downshire Hill einziehen solle. «Es war eine *Ménage-à-trois*», so Scherman, «doch Roland war beim Militär, sodass daraus bald eine *Ménage-à-deux* wurde.»⁷⁵ Miller und Scherman arbeiteten oft gemeinsam an seinen Fotos für das *Life*-Magazin, und er machte sie mit seinem fotojournalistischen Ansatz vertraut, den er bei Margaret Bourke-White und Alfred Eisenstaedt gelernt hatte. Scherman bezeichnete ihn als «Piktorialismus mit Bedeutung»: «Man erfindet ein gutes Bild ... häufig erst nachträglich.»⁷⁶



MARGARET BOURKE-WHITE IN «AUF DER ANDEREN SEITE DER KAMERA», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Januar 1943

Für eine Frau, die den grössten Teil ihres Lebens nackt von ihrem Vater fotografiert worden war, deren Bauchnabel zum schönsten Bauchnabel in Paris gekürt worden war und deren Brüste für ein Champagnerglas Modell gestanden hatten, erschien es Miller vielleicht normal, von einem Liebhaber nackt fotografiert zu werden, damit das Foto von dem anderen als Beispiel-Dia benutzt werden konnte.⁷⁷ Im Alter von 35 Jahren stand sie jedoch nur noch sehr selten Modell, und es muss ihr geschmeichelt haben, dass Penrose ein Aktfoto von ihr machen wollte. Da der Surrealismus als Bestandteil der Tarnungsforschung im Zweiten Weltkrieg galt, konnte Miller sich nun erneut aktiv am künstlerischen Geschehen – diesmal im Dienste des Krieges – beteiligen. Max Dupain, ein Mitglied der 1939 gegründeten Sydney Camouflage Group, hat zu dieser Verbindung zwischen Surrealismus und Camouflage bemerkt:

Der Surrealismus ... entsprach am ehesten dem Camouflage-Denken. Surrealistische Techniken der Simulation, um die Wirklichkeit nachzuahmen, der Verstellung, um die Wirklichkeit zu zerlegen, und der Metamorphose, um die Wirklichkeit zu verändern, waren darauf angelegt, die Sehgewohnheiten und den Verstand des Betrachters infrage zu stellen. Dies sind auch die Grundtechniken militärischer Camouflage, deren Ziel darin besteht, optische Überraschungen und Verwirrung zu stiften und militärisch auszunützen. Wie surrealistische Kunst soll Camouflage die Sinne verwirren und die Hegemonie des Blicks unterlaufen.⁷⁸

Jahrzehnte später schrieb Penrose in seiner mit Fotografien von Miller illustrierten Biografie von Picasso: «Der Harlequin, der Kubismus und die militärische Camouflage hatten sich vereint. Was sie verband, war der Bruch mit der äusseren Form in dem Wunsch, ihre allzu leicht erkennbare Identität zu verändern.»⁷⁹

Für die *Vogue* fotografierte Miller Ende 1942 den innovativen Einsatz von Stickereien zu Tarnzwecken. Für den Artikel «Entwicklung im Sticken» machte sie Aufnahmen von Tapisserien, die Näherinnen der Wohlfahrtsorganisation WVS mit Landschaftsabbildungen bestickt hatten. Eine Farbschicht allein reicht nicht aus, denn Luftbildaufnahmen lassen die Farbe blasser werden und verstärken Unterschiede im Farbton.⁸⁰ Die vom WVS gestickten Landschaften waren effektiver als Fotos, da die Handarbeit «sowohl die Farbe als auch die Beschaffenheit des untersuchten Landes darstellen konnte».⁸¹ Millers Fotografien erschienen im Januar 1943. In derselben Nummer nahm sie für einen Beitrag mit dem Titel «Auf der anderen Seite der Kamera» eine andere Fotografin ins Visier, Schermans Mentorin Margaret Bourke-White (links).⁸²

Kaum ein Foto aus Millers Modestrecken der 1940er-Jahre ist seit seinem ursprünglichen Erscheinen in der britischen *Vogue* nochmals veröffentlicht



Oben «SCHICKE MODE FÜR SCHMALE GELDBEUTEL», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, 1940

Rechts UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Februar 1941





«LOCKERUNGSÜBUNGEN FÜR DEN GROSSEN EINSATZ», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, August 1942

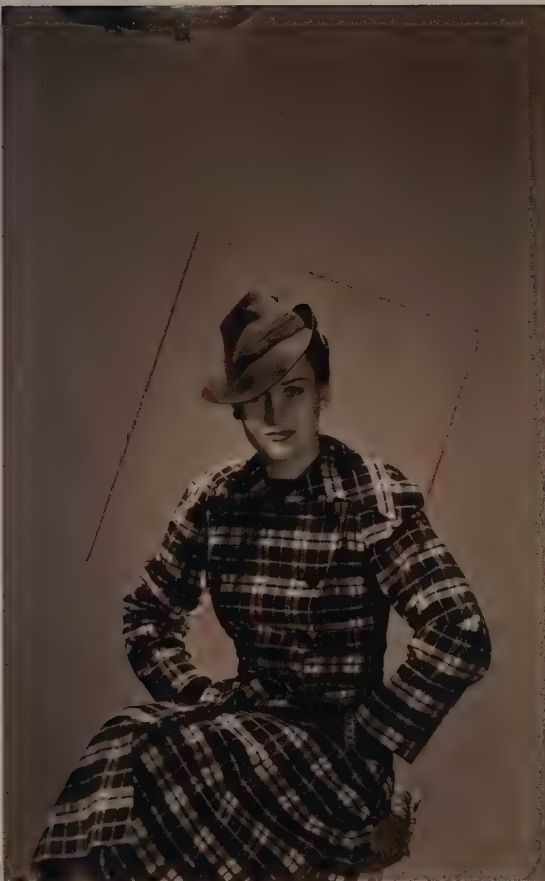
worden. Und wie so häufig in der Modefotografie sind die gänzlich unbekannten Kontaktabzüge und Negative oft die aufschlussreichsten.⁸³ In diesen unveröffentlichten Werken schimmert selbst in den gestellten Studioaufnahmen vor allem Millers wunderbarer Sinn für Humor durch. Verrückte Requisiten, die sie im Keller der *Vogue*-Studios aufgestöbert oder etwa auf dem Weg zur Arbeit bei Woolworths billig eingekauft hatte, belustigten sie ganz offensichtlich und weckten Erinnerungen an sorglose Tage am Strand (S. 124, 125). An anderen unveröffentlichten Archivbildern lassen sich die verschiedenen Techniken ablesen, die sie von Man Ray und Hoyningen-Huene in Paris gelernt hatte. Cropping- und

Unten **ABZÜGE MIT SCHNEIDEMARKEN**

Fotos: Lee Miller, London, Dezember 1939

Folgende Seiten **UNVERÖFFENTLICHTE FOTOS FÜR DIE BRITISCHE VOGUE**

Solarisierte Fotos: Lee Miller, London, Mai 1942







Retuschetechniken beherrschte sie perfekt, wie Archivfotos (rechts) zeigen; für einen Auftrag über Fitnesstraining für Frauen verwendete sie Mehrfachbelichtungen, um Bewegung zu veranschaulichen (S. 126). Für einen Artikel zu Korsagen griff sie im Mai 1942 noch einmal auf die Solarisationstechnik zurück (S. 128, 129). In jenem Frühjahr hatte sie bereits eine Montagetechnik verwendet, die sie wohl von Hoyningen-Huene gelernt hatte. Für einen Beitrag zum Thema «Machen Sie das Beste aus Ihrer Figur» liess sie das Fotomodell so posieren, dass das Gesicht übergross aufragt und die Hände auf transparenten «Blasen» liegen; in diesen Kugeln taucht dasselbe Modell nochmals in Miniatur auf, allerdings in unterschiedlichen Haltungen, um die Wirkung von guter und schlechter Haltung auf Kleidung und Figur zu verdeutlichen (rechts).⁸⁴

Wie Mark Haworth-Booth entdeckt hat, machte Hoyningen-Huene für die *Vogue* vom August 1932 eine ähnliche Montage, allerdings schwebt auf seinem Foto das Gesicht der Frau nicht über «den eingekapselten Fotomodellen».⁸⁵ Auf einer anderen (zuvor falsch zugeordneten) Montage von Hoyningen-Huene aus derselben Zeit ragt Millers Gesicht jedoch über Agneta Fischer auf, die in einer ähnlichen Blase posiert (S. 36). In dieser Montage ist die Blase allerdings eine Kristallkugel, die Miller konsultiert, während sie auf die eingeschlossene Agneta schaut. Beide Montagen verströmen den gleichen surrealistischen, traumähnlichen Zauber.

Die in all diesen Techniken bewanderte Miller war im Frühjahr 1944 die führende Fotografin der britischen *Vogue*. Für das April-Heft gestaltete sie das Farbcover (S. 132) und den farbigen Bericht, «Kariertes Kontrast», für den sie ein Fotomodell vor einer abstrakten Malerei von Henry Moore aufnahm.⁸⁶ Miller machte in jenem Monat auch die Aufnahmen für «Deckmäntel» sowie fünf Fotos für einen weiteren Artikel und zwei Porträtaufnahmen.⁸⁷ Im Mai-Heft erschienen acht Farb- und vierzehn Schwarz-Weiss-Fotos von ihr und nur fünf von Cecil Beaton und drei von Norman Parkinson. Für die Juni-Ausgabe übernahm sie erneut das Cover und machte 21 Fotos für das Heftinnere.

Im August 1944 trat Miller erstmals als Redakteurin für die britische *Vogue* in Erscheinung.⁸⁸ Sie hatte genug von den seichten Begleittexten zu ihren Fotos und hatte der Herausgeberin Audrey Withers «keine Ruhe gelassen», bis diese ihr erlaubte, auch Artikel zu schreiben.⁸⁹ Mit «Weltbürger: Ed Murrow. Foto und Text von Lee Miller» gab sie ihr Debüt. Edward R. Murrow war ein amerikanischer Rundfunkjournalist, der in London lebte und dessen Radiosendungen über den Krieg von Millionen Menschen in den Vereinigten Staaten verfolgt wurden. Er

Rechts «MACHEN SIE DAS BESTE AUS IHRER FIGUR», BRITISCHE VOGUE

Montage aus Fotografien von: Lee Miller, London, Februar 1942



VOGUE

INCLUDING VOGUE PATTERN BOOK



*Spring Renovations
in
Home and Wardrobe
•
APRIL, 1961
PRICE 3/-*

The Editors and Publishers Ltd.

hatte auch das Vorwort zu *Grim Glory* geschrieben. Obwohl nur wenige Briten die Gelegenheit hatten, seine Radiosendungen zu hören, war er in England bekannt, und Miller begann ihren Artikel mit den Worten:

Nur sehr wenige Menschen in England haben Ed Murrow schon einmal gehört, doch wir kennen ihn, mögen ihn und respektieren ihn. Er ist ein Stern in unserem journalistischen Himmel. Er wird von Menschen zitiert und wird in Telegrammen aus New York an die hiesige Presse als Autorität zitiert. Ein Radioprophet ist in seinem eigenen Land ohne Gesicht. Hier ist er wie die Meerjungfrau in Hans Christian Andersens Märchen ohne Stimme.⁹⁰

Miller reichte den Artikel zusammen mit einem Brief voller Selbstzweifel bei Withers ein; es sei «ein grosser Fehler» gewesen, sich zu dem Artikel bereit erklärt zu haben, schrieb sie; wenn man «15 oder mehr Jahre ... [damit zugebracht hat], zu lernen, wie man Bilder macht – dann weiss man, dass ein Bild mehr als 10 000 Worte sagt»; sie schneide sich nun ins eigene Fleisch, indem sie «Autoren imitiere, von denen ich behauptet habe, sie seien überholt».⁹¹ Doch Millers Selbsteinschätzung war ganz offensichtlich falsch. Ihr Text antizipiert genau die Erwartungen ihrer Leserschaft, und ihre Anspielungen auf Märchen sollten zu ihrem Markenzeichen werden.

Links COVER DER BRITISCHEN VOGUE

Foto: Lee Miller, London, April 1944



KAPITEL 5

«Wer sonst kann
von der Siegfried-Linie bis
zur neuen Hüftlinie
alles abdecken?»

KRIEGS- UND MODEREPORTAGEN, 1944–1946

D

er Krieg in England war lang und aufreibend. Nachdem die Bomben ab Mai 1941 nicht mehr täglich fielen, war vor allem Geduld gefragt. Gegen Ende des Jahres schrieb Miller ihren Eltern: «Es erscheint mir ziemlich albern, für ein oberflächliches Blatt wie die *Vogue* weiterzuarbeiten. Für die Moral des Landes mag das gut sein, für meine aber ist es die Hölle.»¹ Doch Miller und London machten zunächst weiter wie gehabt, bis im Frühjahr 1942 gespannte Erwartung spürbar wurde, da nach Kriegseintritt Amerikas Scharen von US-Soldaten in England eintrafen. Entgegen der allgemeinen Begeisterung empfand Miller ihre Landsleute in den massgeschneiderten Savile-Row-Uniformen, ausgestattet mit reichlich Zigaretten, Konservendosen, Scotch und Taschentüchern, als «unerträglich», wie David E. Scherman schreibt.² «Nicht gerade still und heimlich schienen sie sich ausserdem auf etwas vorzubereiten, das augenscheinlich die Rückeroberung des europäischen Festlands werden sollte. Die arme Lee Miller brachten diese beiden Phänomene, einerseits inmitten des Überflusses noch nicht mal ein Taschentuch zu haben, andererseits Gefahr zu laufen, von der grössten Geschichte des Jahrzehnts ausgeschlossen zu werden, fast um den Verstand.» Scherman hatte die Lösung parat. Er schlug Miller vor, sich als «waschechter Yankee aus Poughkeepsie um eine Akkreditierung als Kriegsberichterstatlerin für die US-Truppen zu bemühen».³ Am 30. Dezember 1942 bekam Miller ihren Dienstausweis vom US-Kriegsministerium ausgestellt (S. 138).

Das Warten auf den D-Day zog sich schmerzlich in die Länge. Im Mai 1943 schrieb Miller ihren Eltern: «Ich trage Uniform, weil ich jetzt Kriegsberichterstatlerin für den Condé-Nast-Verlag bin. ... Ihr solltet mich sehen, in meiner ersten Aufmachung in Olivgrün und den flachen Schuhen.»⁴ Und tatsächlich: Audrey



Ober LEE MILLER MIT RESERVEOFFIZIEREN DER ROYAL NAVY

Foto: David E. Scherman, Edinburgh, August 1943

Seite 134 UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Paris, Oktober 1944



LEE MILLERS DIENSTAUSWEIS ALS KRIEGSBERICHTERSTATTERIN Ausgestellt am 30. Dezember 1942

Withers hatte, mit Zustimmung von Condé Nast, Miller die Erlaubnis gegeben, als Kriegsberichterstatteerin für *Vogue* zu arbeiten.⁵ Doch bis zum Beginn der Befreiung Frankreichs sollten noch achtzehn lange Monate vergehen.

Am 6. Juni 1944 landeten die Alliierten in der Normandie. Miller wollte unbedingt dabei sein und liess eine Reihe von Impfungen vornehmen. Eine nervenaufreibende Zeit begann, da nun die neuen deutschen V1-Raketen auf London fielen, die von fast durchgängig heulenden Alarmsirenen begleitet wurden. Ende Juli reiste Miller endlich nach Frankreich, so nah wie möglich an die Front. Penrose war bereits nach Italien aufgebrochen, um dort an den Tarnmustern für die Truppen zu arbeiten. Jahre später erklärte Withers ihre Entscheidung, Miller als Kriegsberichterstatteerin für *Vogue* einzusetzen: «Es war schön und gut, dass wir uns mit den üblichen Sprüchen über das Hochhalten der Moral Mut machten. Aber im Gegensatz zu Büchern geht es in Zeitschriften eben immer um das Hier und Jetzt. Und wir befanden uns nun einmal im Krieg.»⁶ Millers ersten Beitrag als Kriegsberichterstatteerin empfand sie als «aufregendstes journalistisches Kriegserlebnis», denn «[w]ir waren die Letzten, denen man diese Sorte Artikel zugetraut hätte, schliesslich schienen sie mit unserem Hochglanzmagazin unvereinbar.»⁷

Withers hatte Miller um eine einfache Fotoreportage über US-Armeekrankenschwestern in den Feldlazaretten der Normandie gebeten. Was sie jedoch von ihrer unberechenbaren Reporterin erhielt, war etwas gänzlich anderes: ein knallharter Artikel, der den Titel «Unbewaffnete Krieger» trug und vierzehn Aufnahmen von zwei Feldlazaretten und einem Verbandplatz enthielt. Er wurde 1944 im September-Heft der amerikanischen und britischen *Vogue* veröffentlicht und «festigte für die

nächsten anderthalb Jahre [Millers] Vorherrschaft über die Reportagen in *Vogue*».⁸ Leutnant Herbert «Bud» Myers erzählte mir von seiner Begegnung mit Miller während ihres Besuchs auf dem Verbandplatz. Myers war der verantwortliche Sanitätsoffizier und hatte den Auftrag erhalten, Miller herumzuführen und «aus dem Mörserfeuer» herauszuhalten, das die «grösste Gefahr für den Sanitätsdienst»⁹ darstellte. Sie kam mit einem Einsternegeneral in einem Jeep beim Verbandplatz an, «in Hörweite» der Kesselschlacht von Falaise. Viele Journalisten und Fotografen hielten sich an den Verbandplätzen auf, aber dies waren, so Myers, ausschliesslich Männer, «von denen die meisten wenig Interesse an unserem Schicksal zeigten». Im Gegensatz dazu bewies Miller ein «hohes Mass an Verständnis» für den Einsatz. Während die meisten männlichen Korrespondenten nur «beschreiben wollten, wie sich GI Joe im Feuergefecht fühlt», war Miller «aussergewöhnlich» und bewies «echte Klasse», da sie sich respektvoll und mitfühlend zwischen den Verwundeten bewegte.¹⁰

Millers Kriegsreportagen zählen zu den fesselndsten Artikeln, die je in *Vogue* erschienen sind. Ebenso wie sie am Anfang ihrer Karriere die angenommenen Schranken zwischen Künstler und Fotomodell, zwischen Kunst und kommerzieller Modefotografie ignoriert hatte, riss sie nun die Grenzen zwischen Mode- und Kriegsberichterstattung ein.¹¹ In den Artikeln finden sich anschauliche Beschreibungen ihrer Eindrücke von den erlebten Kriegsszenen – der Geräusche, der Gerüche und vor allem der Bilder. Dabei verwendet sie für diese Szenen und für Details wie Kleidung, Körper und Haar häufig Begriffe aus der Kunst. Über einen Verwundeten, dessen Bein im Operationszelt der «Evac» verbunden wurde, schrieb sie: «Das Chiaroscuro aus Kaki und Weiss erinnerte mich an das Gemälde «Die Kreuztragung» von Hieronymus Bosch.»¹² Ihre Beschreibungen und Verweise belegen Millers aussergewöhnlich scharfen Blick, den sie während der vorangegangenen zwei Jahrzehnte an Kunst und Mode geschult hatte.

Eileen M. Sullivan hat behauptet, dass es in der Kultur des Zweiten Weltkriegs keinen Platz für «individuelle Meinungen oder Persönlichkeiten» gegeben hätte, keinen «Freiraum für Widerspruch oder Zustimmung; das Geistesleben war homogen, oberflächlich und langweilig».¹³ Doch Millers Kriegsberichte für *Vogue* sprechen gegen eine solche Verallgemeinerung. Ihre Artikel sind unmittelbar, gelegentlich drastisch, häufig witzig. Audrey Withers erklärte: «Wenn man bedenkt, dass jede Situation, über die sie berichtete, rein gar nichts mit ihren bisherigen Erfahrungen gemein hatte, wird einem die bemerkenswerte Professionalität ihrer Texte erst richtig bewusst.»¹⁴

Ihr nächster Artikel für das Oktober-Heft 1944 war überschrieben: «St. Malo ... Belagerung und Angriff ... von Lee Miller ... einzige Fotoreporterin vor Ort, unter Dauerbeschuss».¹⁵ Der achtseitige Artikel, den sie ohne Pause an drei Tagen



ZERSTÖRUNGEN IN SAINT-MALO

Foto: Lee Miller, Frankreich, August 1944

heruntergetippt hatte, war mit 13, zum Teil halbseitigen Fotos bebildert. Miller schrieb, sie habe «geglaubt, dass das Schlachtenpanorama von einem Hügel aus mit den glamourösen Gemälden von Napoleon aus der Mode gekommen» sei. Doch als sie die Stadt Saint-Malo in Nordfrankreich erreichte, erwartete sie dort ebendiese Szenerie. Sie hatte «den Zeitungen geglaubt, dass St. Malo gefallen war». In Wahrheit waren «die Deutschen lediglich vom Festland abgeschnitten worden» und wurden von den amerikanischen Truppen in «blutige, heroische Kämpfe» verwickelt. Miller blieb in Saint-Malo, mit nichts als den Kleidern, die sie «am Leib trug, ein paar Rollen Film und einer zusammengerollten Daunendecke». Zwischen den anschaulichen Beschreibungen der Bombardierung und der Verhaftung von Kollaborateurinnen finden sich so typische Miller-Sätze wie: «Eine Kompanie Soldaten marschiert aus St. Malo heraus, bereit für den Kampf, wie Broschen von Cartier tragen sie Granaten am Revers, diese unheilvollen Kugeln des Todes.»¹⁶ An späterer Stelle betritt sie eine makabre Szene, fast wie aus einem surrealistischen Film von Luis Buñuel:

Meine Absätze traten auf eine tote, abgerissene Hand, und ich verfluchte die Deutschen für die hässliche, elende Zerstörung, die sie über diese einst so hübsche Stadt gebracht hatten. Ich fragte mich, wo meine Freunde, die ich hier vor dem Krieg gekannt hatte, nun waren. Wie viele hatte man zu Verrat und Erniedrigung gezwungen, wie viele erschossen oder verhungern lassen? Ich packte die Hand und schleuderte sie über die Strasse. Dann lief ich den Weg zurück, den ich gekommen war, wobei ich mir in den wackeligen Trümmerhaufen die Füße aufschlug und in Blut ausrutschte. Gott, es war fürchterlich!¹⁷

Gegen Ende August 1944 hörte Miller von dem Gerücht, Paris stehe kurz vor der Befreiung. Ihre geliebte Stadt war vier Jahre zuvor, am 14. Juni 1940, von den Deutschen eingenommen worden, und acht Tage später hatte der Waffenstillstand ganz Nordfrankreich zum deutschen Besatzungsgebiet gemacht. Hitler hatte seine Befehlshaber angewiesen, dass Paris bis zum letzten Mann verteidigt werden müsse und dem Feind nur als «Trümmerfeld» in die Hände fallen dürfe. Falls erforderlich, sollten die über siebzig Brücken der Stadt gesprengt werden. Am 24. August 1944, kurz vor Mitternacht, nahm jedoch eine kleine französische Truppe unter Hauptmann Raymond Dronne den Weg über Nebenstrassen, überquerte am Pont d'Austerlitz die Seine und fuhr entlang der Quais de la Rive Droite bis zum Hôtel de Ville. Die Glocken der nahe gelegenen Kathedrale Notre-Dame begannen im Triumph zu läuten, bis eine Kirche nach der anderen in den Chor einstimmte. Bald läuteten in ganz Paris die Kirchenglocken.

In dieser Nacht tat in Paris wohl kaum jemand ein Auge zu. Die Deutschen zogen sich zurück, und bald wusste jeder, dass alliierte Soldaten bereits in den Vororten standen. Die Befreiung von den Nazis hatte begonnen. Am 25. August 1944 jubelte

eine gewaltige Menschenmenge der 2. Französischen Panzerdivision zu, die von Westen her durch den Triumphbogen und über die Champs-Élysées einzog, während amerikanische Truppen den östlichen Teil von Paris einnahmen. Die meisten Deutschen waren in der Nacht geflohen: Nur noch 2000 standen im Bois de Boulogne, 700 weitere im Jardin du Luxembourg. Einige kämpften und rissen mutige Franzosen und Französinnen mit in den Tod. Doch die meisten ergaben sich kampfflos.¹⁸

Miller eilte sofort nach Paris, in dem Wissen, nicht unbedingt die «erste Journalistin vor Ort» zu sein, aber zumindest «die erste Fotografin ... sofern nicht eine mit dem Fallschirm abspringt», wie sie Withers schrieb.¹⁹ Ihre Eindrücke der Siegesfeier kabelte Miller an das Londoner und New Yorker Büro der *Vogue*:

ALLE ERSCHÖPFT NACH DREI TOLLEN TAGEN JUBELN UND
WINKEN. PARIS HATTE FÜRCHTERLICHEN KATER. STADT SAH AUS
WIE BALLSAAL AM MORGEN DANACH. BRUNNENBECKEN VOLLER
ZIGARETTEN, FÜR MICH DENNOCH WUNDERSCHÖN.

PANZER UND AUSGEBRANNT AUTOS WIRKEN NICHT LÄNGER
UNHEIMLICH, WENN KINDER UND HÜBSCHE MÄDCHEN DARAUF
HERUMKLETTERN. AUF JEDEM GESCHÜTZ, PANZER, JEEP SCHAREN
VON MÄDCHEN. YANKEES MIT WÖRTERBÜCHERN IN DEN TÜRME
DER PANZER VERSUCHEN SICH MIT MÄDCHEN ZU VERABREDEN,
WÄHREND SIE GLEICHZEITIG IN DECKUNG GEHEN UND DAS FEUER
VON HECKENSCHÜTZEN ERWIDERN. NEBENEINANDER VON LEICHTSINN
UND BLUTVERGIESSEN. FLAGGENSCHWENKEN UND KÜSSEN IN EINER
STRASSE, IN DER NÄCHSTEN HECKENSCHÜTZE GEGEN PARTISAN.
TELEFONE IN PARIS FUNKTIONIEREN, DIESELBEN TELEFONE, DIE
AMERIKANISCHE ARMEE IM LETZTEN KRIEG EINGERICHTET HAT.

VIELE GESCHICHTEN VON LEUTEN, DIE ANRUFEN UND SAGEN:
«AUS DEM FENSTER GEGENÜBER LEHNT EIN MANN MIT HANDGRANATE.
WENN DU IHN ABLENKST, ERLEDIGE ICH IHN VON HINTEN.»
ZIVILISTEN FEIERTEN DIE GANZE ZEIT TOLLES FEST, WIE
EINE PARTIE BACCARA, MIT LEBEN UND TOD ALS EINSATZ.
EINWOHNER, GESCHWÄCHT DURCH MANGELERNÄHRUNG, ZEIGTEN ECHTE
FRANZÖSISCHE GASTFREUNDSCHAFT UND STEUERTEN LETZTE KALORIE
ZUR FEIER BEI. SPÄTER HÖRTE ICH IN EINGANGSHALLE EINES
HAUSES ÖFFENTLICH RADIO.²⁰

Als Miller inmitten dieser Feierstimmung eintraf, war es nicht nur die Freiheit, die in Paris süß duftete. Sie war überrascht, dass über der befreiten Stadt der allgegenwärtige Duft von Parfum lag.²¹ In einem Artikel für *Vogue* schrieb sie: «Alle Soldaten



BEFREIUNGSFEIER IM MODEHAUS PAQUIN

Foto: Lee Miller, Paris, August 1944

bemerkten den Geruch und, wenn man sie fragte, was sie von Paris hielten, leuchteten ihre Augen. Sie antworteten: «Dies ist der schönste Ort der Welt, alle Leute duften so wunderbar.»²² Wie Miller ihren Leserinnen erklärte, war dies eine auffallende Veränderung, denn in der Vergangenheit hatte Paris gerochen wie eine «Mischung aus Patschuli, Urinal und verbranntem Rizinusöl, das die vielen Motorräder einhüllte».²³

Doch Miller und die amerikanischen GIs erlebten noch andere Überraschungen. Die Französinen waren während der Besatzung nicht gerade verhätschelt worden. Sie hatten gelernt, ihr eigenes Päckchen zu tragen, waren überallhin mit dem Fahrrad gefahren, «bei Regen oder Sonnenschein, mit Röcken, die sich im Wind bauschten», und hatten «Geld erbettelt», um sich mit dem Lebensnotwendigen einzudecken zu können. Dennoch sahen die jungen Frauen einfach «umwerfend» aus, mit ihren «schwingenden Tellerröcken», den «schmalen Tailllen» und dem langen, offenen Haar.²⁴ Auch wenn Diors «New Look» von 1947 stets mit der Nachkriegszeit in Verbindung gebracht wird, hatte er seine Wurzeln doch in der Pariser Mode der Besatzungszeit.²⁵ Den GIs blieb beim Anblick der *Parisiennes* «massenweise der Mund offen stehen», doch schon bald begriffen sie, dass nicht etwa die «Geschichten über die wilden Weiber von Paris wahr geworden waren»; vielmehr hatten sich «brave Frauen und böse Mädchen, freizügige wie prude, unschuldige wie verruchte, allesamt zusammengetan und diesen Kleidungs- und Lebensstil organisiert, um die Hunnen zu verspotten, deren Frauen in den grauen Uniformen streng und schwerfällig wirkten (die deutschen Soldatinnen wurden *Souris Gris* [Graue Mäuse] genannt)».²⁶

Während des Krieges hatte man Amerikanerinnen und Engländerinnen eingepflichtet, dass es unabhängig von der Schwere ihrer Arbeit ihre Pflicht sei, auf perfekte Schönheitspflege zu achten. Diese «Schönheit und Pflicht»-Rhetorik lobte Frauen für ihr feminines und gepflegtes Auftreten, weil dadurch die Moral hochgehalten würde. Im besetzten Paris ging man noch einen Schritt weiter. Der Kolumnist Lucien François, Herausgeber des monatlich erscheinenden Magazins *Votre Beauté*, rief die Pariserinnen ganz unverfroren auf: «An dem Tag, an dem Sie aufhören, eine *Coquette* zu sein [und keine hübschen Kleider mehr mögen], wird halb Paris arbeitslos sein, da auch das Ausland das Interesse an allen Produkten verlieren wird, die nicht nur die Grundbedürfnisse unserer Frauen befriedigen ... Die universelle Aufgabe der Pariserin besteht darin, eine *Coquette* zu sein und zu bleiben.»²⁷

Miller war beeindruckt von der «Jugendlichkeit aller Frauen, denn Schminke war meist weder für Geld noch gute Worte zu haben gewesen, und ständig hatte es Gerüchte gegeben, dass die Hunnen jedes Make-up, das eine Französin überhaupt aufreiben konnte, verbieten wollten ... Verschwunden ist die kunstvolle *Maquillage*: Rimmel und Grundierung gibt es nicht mehr, Nagellack ist von so schlechter

Qualität, dass man lieber darauf verzichtet, doch zur Siegesfeier ist er plötzlich wieder da.»²⁸ Zur Unterstreichung des legeren, jugendlichen Looks «tragen die Pariserinnen ihre schönen Spitzenblusen, ungebügelt, aber mit Stil».²⁹ Miller merkte an, dass für die Französinen «das Sparen von Material und Arbeit bedeutet hatte, den Deutschen zu helfen», und es deshalb «ihre Pflicht [war], zu verschwenden, statt zu sparen ... Wenn für ein Kleid 3 Meter Stoff angegeben waren, benutzen sie 15 allein für den Rock.»³⁰ In einem Brief an Withers erklärte Miller, während man in England «hoffte, ein Bruchteil des Eingesparten würde den Krieg erreichen», glaubte man in Frankreich, «ganz gleich, wie viel man einsparte, es würde niemals den eigenen Leuten helfen».³¹

Die deutschen Besatzer hatten eine künstliche Knappheit geschaffen; Wollwaren, Ledertaschen und Schuhe waren kaum noch erhältlich gewesen. Als besiegte und besetzte Nation hatte Frankreich seine Mode den erheblich veränderten Bedingungen anpassen müssen. Doch die Französinen fanden neue Wege, ihre Liebe zur Mode weiter auszuleben. Viele entdeckten ungeahnte Talente und verwendeten nicht rationierte Materialien wie Filz, Stroh und Bänder, mit denen sie alte Kleidungsstücke und Schuhe aufpeppten. Andere entwarfen Hüte aus Löschpapier oder Zeitungen.

In einem bewegenden Artikel, der im Oktober- beziehungsweise November-Heft der britischen und amerikanischen *Vogue* erschien, erzählte Carmel Benito die Geschichte der fantastischen Hüte aus dem besetzten Paris. Die 19-jährige Tochter von «Edouard Benito, dem bekannten Modezeichner», war während des Krieges bei «chez Reboux» in die Lehre gegangen und «arbeitete nun mit dem Pariser Herausgeber der *Vogue* zusammen».³² Der Artikel mit Millers Fotos begann mit der Frage, die die Autorin wohl etliche Male gehört hatte: «Wie sah das Leben in Paris während der letzten vier Jahre aus?» Ihre Antwort mag aus heutiger Sicht verblüffend klingen, solange man vergisst, dass ihre Arbeitgeberin Reboux eine bekannte Pariser Modistin war. Benito schreibt: «Die berühmten Hüte legen davon ebenso gut Zeugnis ab wie vieles andere. Sie zeigen, wie wir unsere Fantasie anstrebten und uns zu behelfen lernten. Filz ging aus, also machten wir Hüte aus Chiffon. Kein Chiffon mehr? Gut, dann nahmen wir Stroh. Kein Stroh mehr? Dann eben geflochtenes Papier.» Sie berichtet, dass für die Herstellung von Barrett, Turban oder Canotier jeweils nur ein Meter Material erlaubt war. Die französische Lösung? «Wir kombinierten einfach Barrett, Turban und Canotier und benutzten drei Meter für einen Hut ... Die Hüte kletterten in schwindelerregende Höhen. Wenn wir Hunger hatten, fertigten wir Hüte in den Farben von Gebäck und schmückten sie mit Vögeln, Früchten oder Beeren. Die Hüte entwickelten sich zu einer Art Wettkampf zwischen französischer Fantasie und deutscher Verordnung.»³³

In dem Augenblick, da wir bei der Vorstellung dieser riesigen Hüte, die an den extravaganten Kopfputz von Marie Antoinette erinnern, ins Schmunzeln geraten,



«PARISER MODISTINNEN BEI DER ARBEIT», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Paris, Oktober 1944

kehrt Benito zur Realität im besetzten Paris zurück.³⁴ Diese ausgefallenen Hüte bildeten das «Gegengewicht zu den immer dünner werdenden Körpern und dem beständig sinkenden Lebensmut». Denn die Französinen waren entschlossen, «den Deutschen zu zeigen, dass sie der Mut nicht verliess, ganz gleich, was diese auch ersannen, ihnen das Leben schwer zu machen». Sie waren «bereit, ohne Essen, Strom, Licht, Seife, Diener auszukommen». Doch sie waren nicht bereit, «schäbig und zerlumpt auszusehen».

Immerhin waren wir echte *Parisiennes* ... Obwohl wir nicht die geringste Ahnung hatten, wie lange die Schikanen noch dauern würden, konnten wir nicht einfach die Hauptstadt verlassen, das intellektuelle, kulturelle Leben dort aufgeben, um mehr schlecht als recht auf dem Land zu leben. Wir wollten Paris nicht im Stich lassen. Wir wollten es auf bessere Zeiten vorbereiten, die ja eines Tages wiederkommen mussten.³⁵



«PARISER MODISTINNEN BEI DER ARBEIT», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Paris, Oktober 1944

Benito beschreibt vieles, worüber Miller in anderen Ausgaben der *Vogue* ebenfalls berichtet: den Strommangel beim Friseur, die überfüllte Metro, das nächtliche Schlangestehen für ein Pfund Zwiebeln, die schrecklichen Holzabsätze. Sie schreibt über die eigenen Versuche, auf dem Balkon mit einem qualmenden «tellergrossen» Kohleofen zu kochen – und die überwältigende Freude beim Eintreffen der französischen und amerikanischen Soldaten.³⁶ Ihr Artikel endet: «Kurz gesagt: Frauen haben bewiesen, dass sie zum Kämpfen keine Waffen brauchen. Vier Jahre lang haben sie den Herausforderungen des Krieges getrotzt und am Ende gewonnen. Vielleicht lag das daran, dass sie tapfer lächelten und diese Hüte trugen.»³⁷

Auch Miller berichtet über die Lebensbedingungen der Pariserinnen: «Alle leiden unter Neuralgien, da sie ohne funktionierende Trockenhauben mit nassem Haar auf die Strasse müssen.» Denn «*La Ville Lumière* ist nicht mehr ... nicht etwa, weil es gelegentlich zu Stromausfällen kommt, sondern weil es praktisch gar kein Licht mehr gibt: Seit Wochen schon mangelt es an Kohle für die Stromgewinnung.»³⁸



STROMVERSORGUNG FÜR DIE HAARTROCKNER DES SALON GERVAIS

Foto: Lee Miller, Paris, Oktober 1944

Während der Besatzung hatte eine Metro-Station nach der anderen schliessen müssen, dann stellten auch die Busse den Betrieb ein, und der öffentliche Verkehr kam zum Erliegen. «Pro Tag gibt es zwanzig Minuten Strom. Kerzen gelten als grösster Schatz.»³⁹ In dieser Situation nützten «hohe Turbane als warme Bedeckung für nasse Köpfe, die vom Friseur ohne Haartrockner kommen». Miller weiter:

In ganz Paris gibt es nur einen Friseur, der Haare trocknen kann: «Gervais». Und dieser ist schon seit dem Krieg der Star-Coiffeur [rechts]. Er hat seine Trockner mit Rohren verbunden, die durch einen mit Trümmern beheizten Ofen verlaufen [oben]. Die Luft wird über Gebläse bewegt, die von Jungenteams auf einem Standtandem angetrieben werden. Diese fahren täglich eine Strecke von 320 Kilometern und trocknen halb so viele Köpfe ...⁴⁰



IM SALON GERVAIS

Foto: Lee Miller, Paris, Oktober 1944

Nicht nur der Geruch und das Aussehen von Paris hatten sich verändert, sondern auch die Geräuschkulisse, wie Diana Vreeland bei einem Besuch kurz nach Ende des Kriegs bemerkte:

Alle trugen Holzschuhe. *Klack, klack, klack*. Vom Hotel aus wusste man, wie spät es war, je nach Klang der Holzsohlen auf dem Pflaster. Hörte man einen wahren Sturm, bedeutete es, dass die Mittagszeit gekommen war und die Menschen aus den Büros in die Restaurants strömten. Kehrt sie zurück, hörte man wieder das wilde Geklapper.⁴¹

Auch Miller beschreibt das unbequeme Schuhwerk in ihrer *Vogue*-Reportage über die Befreiung von Paris. Die Pariserinnen «kleben mit den schwerfälligen, klobigen,



Links und unten «WIE ES IN PARIS HEUTE GEMACHT WIRD», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, Paris, November 1944





«PARISER SKIZZEN», AMERIKANISCHE VOGUE

Unveröffentlichtes Foto: Lee Miller, Paris, 15. November 1944

dicken Keilabsätzen fast am Boden». Letztendlich «hat sich durch die Schuhe der gesamte Gang der Französinen verändert. Statt schwingender Hüften und Trippelschritte aus der Vorkriegszeit wird jetzt der ganze Fuss angehoben und mit langen, schnellen Schritten aufgesetzt.» Auch wenn Miller es für *Vogue* noch einigermassen attraktiv klingen lässt, schrieb sie in einem Brief an die Herausgeberin: «Jeder Frau schmerzen die Füße in den schlecht sitzenden Sabots», den einzigen Schuhen, die aufgrund der Lederknappheit noch erhältlich waren.⁴²

Weniger amüsante Erinnerungen an die Zeit unter der Nazibesatzung findet man in den Notizen, die Miller den Fotos und Bildlegenden beifügte, um allerlei Informationen über die von ihr abgelichteten jungen Frauen zu liefern. So schrieb sie Withers in ihrer eigenwilligen Rechtschreibung und Zeichensetzung:

Lilian Benoist d'Azy, die hübsche 17-jährige aus Fotoserie, ist Rotkreuzhelferin ... Der Cousin von Komtess Franqueville ist ehemaliger Kriegsgefangener ... Halb-griechen ... ihr Vater war Hafenkonstrukteur ... baute Brazzaville und wurde von den Deutschen rausgeschmissen ... Mme Tabourdeau (die Dame auf dem Balkon) [links] heiratet bald ... und hat im Krieg Buchbinderei gelernt ... ernsthaft.⁴³

Mitten in den Beschreibungen weist Miller die Herausgeberin an:

Bitte besonders beachten! ... das Foto der blonden Frau, die mit Soldat vor Metro und auch im Hintergrund von Pony mit Wagen zu sehen ist, nicht benutzen. Wie es scheint, hat sie sich während der Besatzung schändlich benommen ... bedauerlich, denn sie war recht hübsch und fesch.⁴⁴

Das «Foto der blonden Frau», der mutmasslichen Kollaborateurin, wird in diesem Buch zum ersten Mal gezeigt (S. 154).⁴⁵

Miller berichtete Withers auch von ihrem Treffen mit Lucien Lelong, der sie «charmant und überschwänglich» in seinem Atelier, «wo er an Materialien und Ideen tüftelt», begrüsst hatte.⁴⁶ Lelong beeindruckte Miller zutiefst. Beim Einmarsch der Deutschen stand er als Couturier auf dem Höhepunkt seines Schaffens und war Präsident des *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, eine Rolle, die er sehr ernst nahm. Seit Kriegsausbruch hatte sich die Modeindustrie in Paris grundlegend gewandelt, da Chanel und Vionnet ihre Häuser geschlossen hatten und die Couturiers Mainbocher und Edward Molyneux nach Amerika und England zurückgekehrt waren. Lelong liess sich von diesem Defätismus nicht anstecken. Einem Reporter von *Votre Beauté* erklärte er, dass die Haute Couture auch im Krieg eine Aufgabe zu erfüllen habe. «Unsere Rolle ist es», sagte er, «Frankreich den Anschein von Heiterkeit zu geben: Sorgen dürfen die Arbeit eines Modeschöpfers nicht beeinträchtigen. Je eleganter unsere Frauen aussehen, desto deutlicher zeigt unser Land, dass es keine Angst vor der Zukunft hat.»⁴⁷



UNVERÖFFENTLICHTES FOTO EINER MUTMASSLICHEN KOLLABORATEURIN MIT GI

Foto: Lee Miller, Paris, September 1944

Knapp ein Jahr später musste Lelong Verhandlungen mit dem deutschen Besatzungsregime führen, das die gesamte französische Modeindustrie nach Berlin oder Wien verlegen wollte. Am 20. Juli 1940 betraten fünf Nazioffiziere das Büro des *Chambre Syndicale* und verlangten, die Räumlichkeiten zu besichtigen. Fünf Tage später drangen sie in das Gebäude ein und nahmen das komplette Archiv mit. Nach den Plänen der Nazis sollten alle Mitarbeiter der Pariser Modeateliers und Couture-Häuser nach Deutschland und Österreich gebracht werden, wo sie eine neue Generation deutscher Schneider ausbilden sollten. Ein undurchführbarer Plan, so Lelongs Antwort. Französische Mode, erklärte er, sei das Ergebnis jahrzehntelang überlieferter Handwerkstechniken. Kleine Ateliers in Frankreich beschäftigten Tausende hochqualifizierter Handwerkskünstler, die jeweils auf einen winzigen Aspekt der Haute Couture, wie Stickerei oder Seidenblumen, spezialisiert seien. Lelong überzeugte das deutsche Regime, dass französische Mode nur in ihrem Heimatland gedeihen könne.⁴⁸ Die Nazis gaben das Archiv des *Chambre Syndicale* zurück und erklärten sich bereit, für die Produktion eine feste Ration Stoff zuzuteilen und nur fünf Prozent der Arbeitskräfte abzuziehen.⁴⁹

Miller berichtete den *Vogue*-Leserinnen, wie Lelong «es mit typisch französischer Raffinesse fertigbrachte, vier Jahre lang einen Drahtseilakt über den Köpfen der Deutschen zu vollbringen».⁵⁰ In einem Brief an Withers hielt sie ihre Lieblingsgeschichte von Lelong fest: Dieser hatte 1942 für die gesamte Pariser Oper eine Reise nach Lyon, dem Zentrum der Résistance, organisiert und als «Wohltätigkeitsveranstaltung» ausgegeben. Tatsächlich hatte er *laissez-passers* (offizielle Visa, die Reisen zwischen dem besetzten Norden und dem freien Süden ermöglichten) für die Mannequins und Mitarbeiter aus 14 Couture-Häusern beschafft, die so ihre Kollektionen vor 500 Einkäufern aus neutralen Ländern zeigen konnten. Miller schrieb, er habe damit «die Gültigkeit der Behauptung, Franzosen würden Ruhm kreieren, überprüfen» wollen.⁵¹ Trotz Lelongs Bemühungen führten die Deutschen jedoch schon bald striktere Rationierungen ein. Im Januar 1944 schlossen sie die Modehäuser von Madame Grès und Balenciaga, da diese die ihnen zugeteilte Stoffmenge überschritten hatten. Nur einen Monat vor der Befreiung drohten die Deutschen erneut, die Pariser Haute Couture zu zerschlagen.⁵² Doch am 1. Oktober 1944 feierten die Couture-Häuser offiziell Wiedereröffnung. Miller berichtete in allen drei Ausgaben der *Vogue* von diesem Ereignis. Im November betonte sie in der britischen *Vogue* die Bedeutung der ersten Nachkriegskollektionen für das Selbstbewusstsein der Franzosen:

Sie betrachten die Schauen wie eine Kunstaussstellung ... mit Liebe und Dankbarkeit. Alles ist in Vertrauen und gutem Glauben geschehen – genau wie sie ihren Befreiern die letzten Vorräte aus ihren Speisekammern gegeben haben. Jeder Modeschöpfer will eine Form von *joie* zum Ausdruck bringen. Sie wissen,

dass sich die Frage nach «Kunden» aus dem Ausland nicht stellt (denn im Gegensatz zu der Zeit unter den Deutschen gilt es nicht länger als patriotisch, sich mit neuen Kleidern zu schmücken). Aber die Menschen aus den Ateliers müssen nun einmal in Lohn und Brot stehen. Und es würde keinen Sinn mehr ergeben, die Fabriken auf Kriegsproduktion umzustellen. Was Frankreich bleibt, sind *main d'œuvre* und der Export von gutem Geschmack.⁵³

In einem Brief an Withers erklärte sie, dass «verführerische Kleider zwar nichts für die ausgemergelten Körper», aber «sehr viel für die ausgehungerten Seelen» tun könnten.⁵⁴

Im Gegensatz zur Alltagskleidung der Kriegszeit hielten sich die ersten Couture-Kollektionen des befreiten Paris an die neuen Rationierungsmassnahmen und waren dominiert von den «schlichteren Silhouetten, wie von uns vorausgesagt», so die *Vogue*. Im November-Heft 1944 der britischen *Vogue* erschien ein Artikel von Miller mit dem Titel «Pariser Mode», inklusive neun Fotos, zum Teil vor dem Palais de Justice oder auf der Place de la Concorde aussagekräftig in Szene gesetzt (S. 168). Miller bezeichnete die «schlichteren» Kleider als «recht einfach und praktisch, aber reich an Ideen». Busen und Hüften wurden in fast allen Modellen betont. «Wind-blousons, gut zum Radfahren, bleiben, häufig mit Pelz gefüttert.» Pelz erfreute sich grosser Beliebtheit, während «Seide und Rayon seltene Stoffe» waren. «Mit Blick auf den nahenden Winter verwenden viele Modeschöpfer Angora-Ersatz für ihre eleganten Kleider», aufgepeppt mit Pailletten, Samt oder Gold- und Silberstickerei. «Wie immer» gab es «viel Schwarz» neben Rot, Schokolade, Hellbraun und Beige.⁵⁵

Cristóbal Balenciaga war aus seinem Heimatland Spanien nach Paris zurückgekehrt, wie Miller schrieb, und hatte «nach einem einzigen Blick auf die Entwürfe seines Partners das ganze Haus zusammengeschrien, alle Heftfäden herausgezogen und noch einmal ganz von vorne begonnen. Daher die verspätete Wiedereröffnung».⁵⁶ Damit Balenciaga die Kollektion noch einmal von Grund auf fertigen konnte, teilten andere Pariser Couturiers grosszügig ihre Stoffrationen mit ihm.⁵⁷ Seine Oktoberschau wurde «sowohl mit Hurra- als auch Buhrufen» quittiert und «war recht kurzweilig, und obschon von Dr.-Jekyll-und-Mr-Hyde-Charakter», fand Miller sie «sehr gut». «Er rät zur weiblichen Renaissancefigur mit leicht schwangerem Bauch, gerundeten Hüften und kurvigem, aber nicht ausladendem Hinterteil», berichtete sie Withers.⁵⁸

In den Fotos der Kollektionen versuchte Miller, nicht nur deren historische Bedeutung, sondern auch die erschwerten Lebensbedingungen im befreiten Paris einzufangen. Im Modehaus Paquin fotografierte sie auf dem Boden liegende Mannequins, eingehüllt in Nesselstoff, wohl um die Kleider sauber zu halten und die Frauen zu wärmen (S. 158). Zwei von ihnen lesen, eine dritte döst, während sie darauf warten, die neuesten Modelle vorzuführen. Bei der Aufnahme dachte Miller



LUCIEN LEONG

Foto: Lee Miller, Paris, Oktober 1944



«an die Mittagsschlafszene beim Fest in *Vom Winde verweht*», obwohl die Beine der umgekippten Tische, auf denen die Köpfe der Frauen ruhen, bedrohlich an Gewehre erinnern.⁵⁹ In einer anderen Aufnahme fängt Miller mehrere US-Soldatinnen ein, die in einem Couture-Salon den Kleiderstoff eines Mannequins befühlen (S. 159). Als Antwort auf die Fotos erhielt Miller am letzten Tag der Schauen ein Telegramm von Withers, in dem diese die verärgerte Reaktion der New Yorker Chefredakteurin Edna Woolman Chase wiedergab:

EDNA KRITISCH WEGEN SCHNAPPSCHUSS FÜR MODEREPORTAGE VOR ALLEM WEGEN BILLIGER MANNEQUINS VERLANGT MEHR ELEGANZ DURCH STUDIOAUFNAHMEN + ARISTOKRATISCHE FRAUEN ... EDNA SAGT ZITAT KANN NICHT GLAUBEN DASS FOTOS TYPISCH FÜR GEHOEBENE FRANZÖSISCHE MODE ... FINDET DENN SOLANGE KEINE DAMEN ZUM POSIEREN ZITATENDE. STELLUNGNAHME ZUM WEITERLEITEN AN EDNA SCHICKEN STOP ⁶⁰

Unten US-SOLDATINNEN BEI EINER MODENSCHAU

Links MANNEQUINS RUHEN VOR DER PAQUIN-SCHAU

Fotos: Lee Miller, Paris, Oktober 1944



Wieder einmal erwiesen sich Woolman Chase und die amerikanische *Vogue* als ausgesprochen wirklichkeitsfremd, was das Leben in Europa betraf. Miller antwortete Withers:

Ich finde Edna sehr unfair – diese Schnappschüsse sind unter sehr schwierigen und deprimierenden Bedingungen entstanden – in den zwanzig Minuten, die ein Mannequin von ihrer Mittagspause abzwacken konnte – wovon die meiste Zeit für die Anprobe von unfertigen Kleidern draufging – oder nach fünf Uhr in Zimmern ohne Strom – unter Verwendung des letzten Tageslichts aus dem Innenhof, umgeben vom johlenden Pöbel ... Vielleicht sollte man Edna mal sagen, dass Krieg herrscht und Solange sich womöglich nicht konzentrieren kann, wenn sie an das Leid denkt, das ihrem Mann und ihrer Familie in den deutschen Gefangenenlagern widerfährt.⁶¹

Statt sich um das New Yorker Stilempfinden zu scheren, half Miller lieber dem Chefredakteur der französischen *Vogue*, Michel de Brunhoff, das unter der Besatzung eingestellte Magazin neu zu lancieren. Mit bewundernswertem Mut und Einfallsreichtum hatte de Brunhoff in jenen Jahren vier Modealben herausgegeben, wofür er «das Material in Paris gesammelt, die Druckvorlagen in den Vororten erstellt» und die Hefte für den internationalen Vertrieb in Monte Carlo gedruckt hatte.⁶² De Brunhoff hatte ausserdem sein Büro als geheimen Briefkasten der Résistance zur Verfügung gestellt.⁶³

Miller lieferte nicht nur Modefotos, sondern versorgte alle drei Ausgaben der *Vogue* mit Berichten über Stars in Paris, inklusive Fred Astaire, Marlene Dietrich, Maurice Chevalier und der gefeierten Autorin Colette.⁶⁴ Und sie besuchte ihre alten Freunde Dora Maar, Jean Cocteau und Pablo Picasso, der Miller bei der Begegnung umarmte und ausrief: «Mein erster alliierter Soldat, und das bist du!»⁶⁵ Weniger begeistert reagierte er, als er herausfand, dass sie heimlich die Früchte der kleinen Tomatenpflanze gegessen hatte, die er während der gesamten Besatzungszeit gehegt und als Inspiration für etliche Bilder verwendet hatte.⁶⁶ Obwohl ihm die impulsive Handlung die Zornesröte ins Gesicht trieb, verzieh er der alten Freundin rasch. Miller traf ausserdem Paul und Nusch Éluard wieder, die wesentlich stärker gelitten hatten und abgemagert aussahen. Die Fotos dieses Wiedersehens erschienen unter dem Titel «In Paris: Das kulturelle Leben blüht tapfer wieder auf» im Oktober-Heft 1944 der britischen *Vogue*. Publiziert wurden Aufnahmen von Picasso und Miller, den Éluards, de Brunhoff und dem früheren *Vogue*-Illustrator Jean Pages und von Boris Kochno und Christian «Bébé» Bérard, auf dem Balkon des gemeinsamen Ateliers.

Ende 1944 reichte Miller schliesslich einen Artikel ein, den Withers schon Monate zuvor angefragt hatte. Er hiess «Das Dessin der Befreiung» und entsprach gar nicht



PARISER CHIC

Foto: Lee Miller, Paris, Oktober 1944

den Erwartungen der Herausgeberin. Anstelle eines Artikels über die Modestimmung im befreiten Paris schrieb Miller eine märchenhafte Reportage über Menschen, die nach jahrelanger Abwesenheit heimkehren:

Das Dessin der Befreiung ist kein dekoratives. Man sieht fröhliche Schnörkel aus Wein und Gesang. Man sieht überall die Farben der Freiheit, doch auch Zerstörung und Zerfall. Man stösst auf Schwierigkeiten und Missverständnisse. Enttäuschte Hoffnungen und gebrochene Versprechen. Wunschdenken und Fehlschläge. Es herrscht Katerstimmung wie nach einem grossen Fest, eine Lethargie wie bei «Dornröschen». Der Prinz ist in das von Spinnenweben bedeckte Schloss vorgedrungen und hat seinen Erweckungskuss platziert. Alle erwachen, tanzen einen Moment lang und leben vergnügt bis ans Ende ihrer Tage.

Doch in einer für ihre Kriegsreportagen so typischen überraschenden Wende fährt Miller fort:

Hier endet die Geschichte, aber sollte sie das auch? Denn: Wer hat die angelauten Töpfe poliert? Wer die verrostete Brunnenwinde ersetzt? Waren die Regale vom Staub befreit? Die Schränke gesäubert? Wer hat die «*petits moutons*», die sich unter dem Bett gesammelt haben müssen, weggefeigt? Es muss doch ein heilloses Durcheinander geherrscht haben. Setzten sie den Streit dort fort, wo sie ihn unterbrochen hatten? Fragten sie sich, was die Nachbarn wohl die ganze Zeit von ihnen gedacht hatten? Hatte der Milchmann reihenweise Flaschen auf dem Fenstersims abgestellt? Gab es frischen Salat und Eier in der Vorratskammer? Vielleicht hatte der Prinz ja für alles gesorgt? Oder reichte ihnen die Befreiung allein schon aus?⁶⁷

Millers Anspielungen auf Märchen und die halluzinatorische Qualität ihres Artikels sind von ebensolcher Kraft wie die dazugehörigen Fotos von Kriegsflüchtlingsen. Im Oktober hatte Withers ihr die Chance eröffnet, das zu tun, was sie «lieber [wollte] als alles andere ... den Krieg bis zum Ende verfolgen».⁶⁸ Sie sandte die Reporterin nach Luxemburg. Dort erfuhr Miller von den Gräueltaten, die sich während der Nazibesatzung in dem kleinen Land ohne eigene Streitmacht ereignet hatten: Intellektuelle, Lehrer und Rechtsanwälte waren als Verräter erschossen, alle Juden über Nacht deportiert worden.⁶⁹ Im September hatten die Alliierten in der Hoffnung, den Krieg zu beenden, eine Offensive an der Siegfried-Linie gestartet und versucht, den Rhein zu überqueren. Der erste Vorstoss war fehlgeschlagen, und einen ganzen Monat lang hatte es Kämpfe in den Vogesen und in den Wäldern südlich von Aachen gegeben.

Im Grossherzogtum Luxemburg traf Miller auch die Soldaten der 29. und 83. Division wieder, die sie schon nach Saint-Malo begleitet hatte. Ein Offizier begrüsst sie mit den Worten: «Lady, immer wenn Sie auftauchen, passiert etwas.»⁷⁰ Der

General fragte, was sie seit ihrer letzten Begegnung getrieben habe. «Ich erzählte ihm von den Pariser Kollektionen, dem Affenzirkus um die Wiedereröffnungen, den wunderbaren «Ersatz»-Kleidern. Er musterte mich von oben bis unten, schmutzige Stiefel, durchnässter Kapuzenumhang, und sagte: «Es mag nicht unbedingt besser aussehen, aber zumindest anders. Sie bleiben am besten in unserer Nähe.»⁷¹ Miller berichtete den *Vogue*-Leserinnen:

Mit blossem Auge ist die Siegfried-Linie nur eine Landschaft. Durch den Feldstecher aber sah ich saftig grüne, ebene Wiesen wie auf einem Golfplatz. Dies waren die Feuerbereiche zwischen den wie grosse schwarze Pilze wirkenden Geschützstellungen. An einer Wegkreuzung befand sich eine Panzersperre mit Geschütz, und am Horizont sah man ein Dorf, wo sich angeblich zwei Divisionen zurückgewichener Hunnen aufhielten.⁷²

Miller berichtete ebenfalls vom Elsassfeldzug, der Befreiung Brüssels und dem «letzten Sprung» über den Rhein, der die Alliierten schliesslich nach Deutschland brachte. Die Kriegsberichterstattungen empfand sie zwar als zermürbend, aber dennoch aufbauend. Ein Artikel für das Heft im April 1945 der amerikanischen *Vogue* spiegelt ihre Kameradschaft mit den amerikanischen Soldaten und den gemeinsamen Sinn für Humor wider. «Im Slang der GIs», schrieb sie, ««befreien» wir eine Flasche Brandy, wenn wir einen geldgierigen Wirt herunterhandeln, und wir «befreien» ein Mädchen, wenn wir sie von ihrer Anstandsdame weglotsen.»⁷³

Am 8. Mai 1945 kapitulierte Nazideutschland. Der Krieg in Europa war vorbei, und Miller kehrte nach Paris und zur Modeberichterstattung zurück. Sie machte Aufnahmen von den Vorbereitungen für die Schiaparelli-Schau und hielt sogar die Fahrradgarage und die Anlieferung der vielen goldenen Zuschauerstühle fest (S. 164, 165). Miller hatte Elsa Schiaparelli in den frühen 1930er-Jahren kennengelernt, als sie im Auftrag der Couturière Fotos von deren extravaganten Kreationen gemacht hatte.⁷⁴ «Schiap», wie sie auch genannt wurde, war die am stärksten vom Surrealismus beeinflusste Modeschöpferin und hatte schon Cocteau, Bérard und Dalí mit dem Entwurf von Stoffmustern und Stickereien beauftragt. Schiaparelli betrachtete Modedesign als Kunst. 1936 hatte sie ein Kleid entworfen, das auf zwei Werken von Dalí basierte, *Der anthropomorphe Kabinettschrank* und *Venus von Milo mit Schubladen*. Der Clou an diesem «Schubladen-Kleid» waren die aufgesetzten Taschen, die so mit Stickereien und grossen Knöpfen verziert waren, dass sie wie die Schubladen eines Sekretärs aussahen.⁷⁵ Als die Nazis in Paris einmarschiert waren, hatte Schiaparelli ihr Modehaus zwar nicht offiziell geschlossen, war aber nach Amerika emigriert, wo ihre Tochter lebte. Im Juli 1945 kehrte sie nach Paris zurück und reagierte auf die Mode, die ihre Angestellten in ihrer Abwesenheit entworfen hatten, ähnlich entsetzt wie Balenciaga:



Ich musste die abscheulichen Kleider und die unfassbar grässlichen Hüte sofort beseitigen. ... Vermutlich waren die Hüte in Anlehnung an die Turbane entstanden, die ich so oft trug, doch hatten sich diese zu monströsen Kobras ausgewachsen, die sich nach einem opulenten Mahl zum Schlafen zusammengerollt hatten. Sie beulten wellenartig aus, sodass das Gesicht der unglücklichen Frau darunter aussah wie ein nachträglicher Einfall.⁷⁶

Der Gedanke an einen Neuanfang schreckte Schiaparelli zunächst ab, doch sie gewann neuen Mut, als die Zeitungen Ende 1944 nicht nur ihre triumphale Rückkehr nach Paris, sondern auch die Invasion in Deutschland, Streiks in Detroit und Frank Sinatras Untauglichkeit für den Armeedienst verkündeten.

Die interessanteste Kriegsausgabe der britischen *Vogue* ist sicherlich das »Victory-Heft« vom Juni 1945, das aus heutiger Sicht beinahe surrealistisch anmutet.

Unten VORBEREITUNGEN FÜR DIE SCHIAPARELLI-SCHAU

Links «FAHRRADGARAGE IM INNENHOF»

Fotos: Lee Miller, Paris, März 1945





ELSA SCHIAPARELLI

Foto: Lee Miller, Paris, 1945

Zwischen Beiträgen mit Titeln wie «Farbe in unserem Leben» finden wir Millers Reportage «Deutschland – Der Krieg ist gewonnen». Die letzten Seiten des Artikels sind eingerahmt von Werbung für «feine Kosmetik» von Roger & Gallet, JB, für Miederwaren und von zwei ganzseitigen Farbanzeigen: für ein «Utility-Kostüm von Herella» und eine Miederhose aus «Celanese».⁷⁷ Und inmitten dieser typischen Modemagazinkost schreit uns der Artikel von Miller entgegen:

Deutschland ist ein schönes Land, gesprenkelt mit schmucken Dörfern, befleckt mit zerstörten Städten und bewohnt von Schizophrenen. Man findet blühende Bäume und schöne Ausblicke, auf jedem Hügel thront ein Schloss. Die Weinhänge an der Mosel und die frisch gepflügten Felder sind fruchtbar.

Helle Birken und zarte Weiden säumen die Flüsse, die Städtchen sind pastellfarben getüncht wie moderne Aquarelle mittelalterlicher Denkmäler. Kleine Mädchen mit weissen Kleidern und Blumenkränzen promenieren nach der Erstkommunion. Die Kinder haben Stelzen, Marmeln, Kreisel und Reifen und spielen mit Puppen. Mütter nähen, fegen und backen, Bauern pflügen und eggen – ganz so, als wären es normale Leute. Doch das sind sie nicht. Sie sind der Feind. Dies ist Deutschland, und es ist Frühling.⁷⁸

Innerhalb eines Absatzes führt Miller die Leserinnen mitten hinein in die Schrecken des Konzentrationslagers von Buchenwald, das im «Baedeker von Deutschland» fehlt, wie sie mit sarkastischer Schärfe anmerkt, «denn niemand in Deutschland hat

FOTOMODELL IN SCHIAPARELLI, VOR DER BOUTIQUE

Foto: Lee Miller, Paris, Oktober 1944





«PARISER MODE», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Paris, November 1944

je etwas von einem Konzentrationslager gehört, und ich vermute, Fremdenverkehr war dort auch nicht erwünscht ... Die Besucher lösten keine Rückfahrkarte, und wer lange genug lebte, hatte ausreichend Zeit, die Sehenswürdigkeiten ... durch persönliche und praktische Erfahrung kennenlernen.»⁷⁹ Sie beschreibt die brutale Zwangsarbeit in den Konzentrationslagern und ihr Entsetzen über die «schmierigen Essenseinladungen in die Kellerwohnungen der Deutschen»:

Wie können sie es wagen? Gegen wen, glauben sie, haben wir uns all die Jahre in England körperlich und geistig gewappnet? Wer, glauben sie, sind meine Freunde und Landsleute, wenn nicht jene vom Blitzkrieg getroffenen Londoner und misshandelten französischen Kriegsgefangenen? Wer, glauben sie, ist mein Fleisch und Blut, wenn nicht jene amerikanischen Piloten und Infanteristen? Welche Dummheit macht sie blind gegenüber meinen Gefühlen? Wie schaffen sie es nur, sich von alldem abzugrenzen? Aus welchem wirklichkeitsfernen Winkel ihrer dumpfen Gehirne nehmen sie nur die Vorstellung, sie seien befreit und nicht besiegt?⁸⁰

Millers Verachtung für Unterdrückung und ihre Betonung des Visuellen verweisen auf wichtige Themen des Surrealismus. Der damalige Art Director der amerikanischen *Vogue*, der Exilrusse Alexander Liberman, nannte Miller später auch eine «Abenteurerin und Surrealistin – als sie an die Front ging, war dies eine surrealistische Geste».⁸¹

Die britische *Vogue* veröffentlichte nur eine ihrer Aufnahmen von den «Gräuel[n] des Konzentrationslagers, unauslöschlich, unverzeihlich», so die Bildlegende.⁸² Das Foto nahm eine winzige Sechzehntelseite ein. Die amerikanische *Vogue* zeigte im selben Monat ein viertelseitiges Foto der «verbrannten Knochen von verhungerten Häftlingen», auf dem im Hintergrund die gestreiften Hosen der KZ-Insassen zu sehen waren, sowie ein viertelseitiges Foto der «fein säuberlich angeordneten Öfen zur Leichenverbrennung» und ein ganzseitiges Foto «eines Haufens verhungerten Häftlinge» aus Buchenwald. Dem letzten Foto stellt Liberman die Worte gegenüber, die ihm Miller gekabelt hatte: «Believe It» – Glaubt es.⁸³ Die unterschiedlichen Layouts, Bildlegenden und Überschriften gehen auf redaktionelle Entscheidungen zurück. In London ging Withers davon aus, dass «Feierstimmung» herrschte, daher «schien es unpassend, den Schwerpunkt auf die Gräuel zu legen».⁸⁴ In New York bestand Liberman darauf, Millers Artikel über die Konzentrationslager in der amerikanischen *Vogue* zu publizieren. Er überzeugte sogar Edna Woolman Chase, die ihm bei Fotoauswahl, Layout und Überschrift freie Hand liess.

Im Folgemonat erschien Millers Artikel «Hitleriana» in der britischen *Vogue*.⁸⁵ Er beginnt mit einem plastischen Bericht, wie Hitlers Rückzugsort bei Berchtesgaden in Flammen aufgeht, und endet mit einer ausführlichen Beschreibung des Münchener

Hauses von Hitlers Geliebter Eva Braun. Dies ist der Artikel mit dem berühmten Foto von David E. Scherman, das Miller in Hitlers Badewanne zeigt, rechts eine klassische Statuette, links ein Foto des Führers. Ihre staubigen Kampfstiefel stehen auf dem Kachelboden; sie haben die weiße Badematte beschmutzt. Andere Fotos zeigen den «Hausmeister» des Münchener Brauhauses Sternecker, wo Hitler in einer privaten Trinkstube Naziversammlungen abgehalten hatte, und einen amerikanischen Soldaten, der die «Direktverbindung» in Hitlers Wohnung benutzt, während er in *Mein Kampf* blättert. Annalisa Zox-Weaver hat eingewandt, dass Millers Artikel und Fotos für *Vogue* «die Dokumentation des Krieges [erschweren], weil sie die Grenzen zwischen objektiver Reportage und ästhetischer Praxis verwischen».⁸⁶ Sie schreibt, dass vor allem Schermans Foto «Hitler banalisiert».⁸⁷ Dies gilt auch für das Layout, das *Vogue* für den Artikel wählte. Schermans unfassbares Foto nimmt lediglich eine Vierundzwanzigstelseite ein, der dazugehörige Text bringt es auf eine halbe Seite. Auf der restlichen Seite erklärt eine Anzeige des Ministry of Food das Einkochen von Obst.

In dem Artikel erzählt Miller, dass bei Braun Porträtaufnahmen «von Hitler, mit zärtlicher Widmung an Eva und ihre Schwester Gretl, die bei ihr gelebt hatte, offen herumstanden». Sie listet die «Möbel und Einrichtungsgegenstände» auf, die «sämtlich aus dem Kaufhaus stammen, wie alles im Naziregime: unpersönlich und von durchschnittlich gutem, geringfügig künstlerischem Geschmack». Sie beschreibt das, was von Brauns «beneideten Kleidern und Utensilien» noch übrig war, sowie den «Krimskrams» auf der Frisierkommode, «Pinzetten, Nachfüllpackungen für Lippenstifte von Elizabeth Arden ... ein halbes Fläschchen Arden-Gesichtswasser, kleine Trichter und Spachtel zum Umfüllen von Kosmetika», und erklärt den Leserinnen, «nichts war schmutzig, alles schien neu». Brauns Badezimmer war ebenfalls «stinknormal», mit Ausnahme von zwei «vollgestopften» Medizinschränken mit ausreichend «Medikamenten ... für eine ganze Krankenstation von Hypochondern».⁸⁸ Nachdem sie Hitlers persönliche Gegenstände berührt und im Radio von seinem Selbstmord erfahren hatte, schrieb sie Withers, dass ihr das «Maschinenmonster», wie sie ihn nannte, jetzt weniger abstrakt und «somit noch schrecklicher» vorkam.⁸⁹

Wenn Miller den *Vogue*-Leserinnen berichtet, sie habe ein «Nickerchen in [Brauns] Bett gehalten und die Telefone benutzt», rüttelt sie an vorgefassten Meinungen und hebt die verstörende Normalität der häuslichen Gewohnheiten eines Diktators hervor.⁹⁰ Withers schrieb sie: «Es war gemütlich, aber auch ... makaber, auf dem Kopfkissen einer Frau und eines Mannes zu schlafen, die nun tot waren, und sich über ihren Tod zu freuen.»⁹¹ Mit dieser Aktion, wie schon mit dem Bad in der Wanne des Diktators, verhöhnt Miller den toten Hitler, indem sie «unverfroren in seine Privatsphäre eindringt und sie verletzt».⁹² Der Artikel endet mit einer

Beschreibung des «grossen Bronzeglobus» auf «Evas Wohnzimmertisch», der zur Aufbewahrung von «Gläsern und Flaschen» diene. Miller stellt sich vor, wie Hitler und Braun beim Anstossen den Toast ausbringen: «Und morgen die ganze Welt».⁹³ Das befremdliche Nebeneinander von detailreicher Beschreibung, wie man sie in einer Homestory erwarten würde, und der Anspielung auf Hitlers Weltherrschaftspläne ist beispielhaft für die von Miller häufig verwendeten schockierenden Gegenüberstellungen. Letztlich verweist sie damit auf den krassen Gegensatz zwischen Mode- und Wohnreportagen und der grausamen Realität von Auschwitz, Buchenwald und Dachau. Wie kann man seinen Freunden bei dem Gedanken an Hitlers Trinkspruch jemals wieder zuprosten? Wie kann das Leben nach den Nazigräueln jemals wieder zur Normalität zurückkehren? Wie kann Mode nach den Schrecken des Krieges jemals wieder an Bedeutung gewinnen?

Von Deutschland aus reiste Miller nach Dänemark weiter, da sie von der amerikanischen *Vogue* den Auftrag erhalten hatte, über das Ende der fünfjährigen deutschen Besatzung zu berichten. Die Dänen hatten auf der ganzen Welt Eindruck gemacht, weil sie Widerstand geleistet und jüdische Freunde und Nachbarn ins sichere Schweden geschmuggelt hatten. König Christian X. hatte den Nazis sogar ins Gesicht gesagt, dass er und die königliche Familie ebenfalls gelbe Sterne tragen würden, wenn man dänische Juden dazu zwänge. Miller fotografierte die Kronprinzessin mit ihren Töchtern, die Befreiungsfeier im Tivoli und eine junge Frau in Latzhose, die Carli Gry aus einer Wolledecke gefertigt hatte (S. 172). Weiter berichtete sie von der gegenseitigen Unterstützung der dänischen Frauen:

Um den Zusammenhalt der Frauen dieses Landes zu festigen, haben der Nationale Frauenrat und der Hausfrauenbund ihre Energien gebündelt und das Lehrangebot ausgebaut, das nun auch Kurse zum Einwecken, Nähen und Kochen beinhaltet. Dies hat nicht nur die Bekleidungs- und Ernährungswirtschaft angekurbelt, sondern auch das Versammlungsverbot ausgehebelt.⁹⁴

1946 kehrte die inhaltliche Ausrichtung der britischen *Vogue* zur Normalität zurück, soweit dies in der Nachkriegssituation möglich war. Natürlich waren auch während des Krieges Artikel über «Kleider, die jeden Penny wert sind» oder die «komplette Entfernung von Flaum» an den Beinen gedruckt worden.⁹⁵ Aus heutiger Sicht mag uns der Kontrast zwischen Mode- und Schönheitsreportagen und Millers Kriegsberichterstattung schizophren erscheinen. Doch Miller gelang mit ihren journalistischen Arbeiten häufig der Brückenschlag zwischen beiden Themen. Die einzigartigen Kunstgriffe, die ihren Artikeln Charme verleihen, beschwören die Sinne und die schönen Künste herauf, bleiben aber dem vertrauten Terrain anspruchsvoller Frauenzeitschriften (Reisebericht, Inneneinrichtung und Kosmetiktips) verbunden.



FOTOMODELL IN LATZHOSE VON CARLI GRY, DÄNEMARK

Foto: Lee Miller, Kopenhagen, Frühjahr 1945

Im Juli 1945, Millers Artikel über Hitler war gerade erschienen, veranstaltete die britische *Vogue* zu ihren Ehren in London ein Galadiner. In seiner Laudatio pries Harry Yoxall die Fähigkeit Millers, über jedes erdenkliche Thema berichten zu können. «Wer sonst kann von der Siegfried-Linie bis zur neuen Hüftlinie alles abdecken?»

Lees Arbeit ... verkörpert die Quintessenz dessen, was wir während der letzten fünf Jahre mit *Vogue* erreichen wollten: eine Welt im Kriegszustand abbilden und unsere Leserinnen dazu ermutigen, ihre Rolle darin einzunehmen und sich nicht von Tod und Zerstörung unterkriegen zu lassen, sondern zu erkennen, dass dies nicht alles ist, dass Geschmack und Schönheit bleibende Werte darstellen.⁹⁶

Jahre später brachte auch Audrey Withers ihre Bewunderung für Millers Kriegsjournalismus zum Ausdruck: «Lees Artikel verliehen *Vogue* im Krieg eine Geltung, die das Magazin sonst wohl nicht gehabt hätte ... [ihre] Fotos und Reportagen führten *Vogue* mitten hinein ins Herz des Krieges.»⁹⁷



KAPITEL 6

«Aber
in Friedenszeiten
war *Vogue*
in erster Linie ein
Modemagazin»

ENTTÄUSCHUNG UND ABKEHR VON DER MODE, 1946–1977

D

er Zweite Weltkrieg war für Miller ein schockierendes Erlebnis, gleichzeitig setzte er in ihr neue Kräfte frei. Sie wurde Augenzeugin der Schrecken des Krieges und machte sich einen Namen als Kriegsphotografin und -journalistin. Der Frieden brachte Ernüchterung und Depressionen. Mit Kriegsende erwartete man von Miller, nach London und zur Modefotografie zurückzukehren. Audrey Withers erklärte später, dass es ihrer Freundin schwergefallen sei, «das Abenteuerleben aufzugeben, worin sie ihre wahre Berufung gefunden hatte».¹ Gemeinsam besprachen sie einen möglichen Umzug Millers nach New York, um dort für die amerikanische *Vogue* «das Gleiche» zu machen wie zuvor für die britische.² Als Withers Edna Woolman Chase den Vorschlag unterbreitete, antwortete diese, sie würde sich freuen, Millers Reise zu finanzieren, damit diese nach Hause kommen und ihnen einen Besuch abstatten konnte.³

Doch Miller war voller Unruhe, wie sie David E. Scherman erzählte.⁴ Anstatt sich nach Manhattan aufzumachen, verliess sie London und verbrachte den Rest des Jahres 1945 und den Anfang des nächsten Jahres in Osteuropa, wo sie die Kriegszerstörungen fotografisch festhielt und, wann immer möglich, Artikel für die britische *Vogue* verfasste. Ende September schrieb sie Roland Penrose: «Die Reise gestaltet sich mühsam. Ich bin mir nicht sicher, ob sie ein Erfolg wird ... Mit dem Ende des Krieges scheine ich meinen Biss oder Enthusiasmus verloren zu haben. Nichts scheint mehr wichtig zu sein.»⁵ Und doch trieb das Fernweh sie an «Orte, so unwirtlich wie nur vorstellbar».⁶ Salzburg und Wien empfand Miller als zutiefst deprimierend. Österreichs Unterstützung für Hitler hatte das Land «besiegt und halb verhungert» zurückgelassen, ohne ausreichende medizinische Versorgung.⁷ Im Oktober begab sie sich nach Budapest, wo sie etwa 50 Meilen vor der Stadt auf ein «leibhaftiges Folkloremuseum» mit Bäuerinnen in wunderschön bestickten Kleidern stiess. Diese



Oben DELLA OAKE IN «REISEMODE», GLAMOUR

Foto: Lee Miller, Hampstead, Februar 1949

Seite 174 «AUF SIZILIEN», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Sizilien, Mai 1949

Menschen lebten «recht primitiv, in überfüllten Häusern mit ständig verrammelten Fenstern und stinkenden Aussenklos».⁸ Wieder in der Hauptstadt, dokumentierte Miller im Januar die Erschiessung von László Bárdossy, der als ehemaliger Premierminister unter deutscher Besatzung wegen Kriegsverbrechen verurteilt worden war.⁹

Am 7. Januar 1946 kablete Harry Yoxall an Miller, er und Woolman Chase hätten entschieden, ihre Reisen nicht länger finanzieren zu können. Er schloss: «RÜCKKEHR NACH LONDON MÖGLICHST BALD, WEITERFAHRT NACH NEW YORK ERWÄGEN».¹⁰ Withers schickte zwei Wochen später ein ähnliches Telegramm. Nach etlichen Streitereien, gefolgt von monatelangem Schweigen Millers, stand Penrose zudem im Begriff, sich auf eine feste Beziehung mit einer anderen Frau einzulassen. Scherman, der von dieser Entwicklung wusste, kablete kurz an Miller: «GEH NACH HAUSE».¹¹ Bevor sie allerdings nach London und zu Penrose zurückkehrte, fuhr Miller für eine Reportage nach Rumänien, die einige Monate später in der britischen und amerikanischen *Vogue* abgedruckt wurde. Pflichtschuldig berichtete sie von den «Persönlichkeiten» der rumänischen Gesellschaft, da sie wusste, dass Withers dies für wichtig erachten würde. Tatsächlich interessierte sich Miller mehr für «authentische» bäuerliche Kultur und wollte die Bärenmassage ausprobieren, von der sie Jahre zuvor gehört hatte. Über Kontakte erfuhr sie von einer begabten Bärin, etwa eine Stunde von Bukarest entfernt, und sie fand eine «altertümliche Droschke», die sie hinbrachte. «Die Bärin kannte ihr Metier», schrieb sie in dem Artikel, «denn sie tapste vorsichtig wie auf rohen Eiern über meinen Rücken». Danach fühlte Miller sich «wunderbar ... beweglich und energiegeladen. Ich entdeckte, dass ich Hals und Schultern in lang vergessene Richtungen kreisen lassen konnte.» Der Besitzer der Bärin nahm als Bezahlung zögerlich den «Gegenwert von anderthalb Dollar» entgegen, «alles, was uns nach monatelanger Wandschaft noch geblieben war».¹²

Als Miller Ende Februar 1946 schliesslich nach London zurückkehrte, befand Pathé News dies für so wichtig, dass sie einen kurzen Wochenschaubetrag fürs Kino produzierten. In «Versteckte Kamera mit Lee Miller» fährt sie in Uniform zu ihrem Haus Downshire Hill 21 in Hampstead und geht im Vorgarten an einer, so der Sprecher, «seltsam anmutenden Skulptur des modernen Bildhauers Henry Moore» vorbei.¹³ Penrose, ebenfalls in Uniform, begrüsst Miller und reicht ihr ein Kätzchen, das in ihrer Abwesenheit geboren wurde. Miller nimmt unter einem modernen Gemälde auf einem Sofa Platz und blättert durch ihr soeben erschienenen Buch *Wrens in Camera*. Als Nächstes werden *Vogue*-Hefte mit ihren Kriegsreportagen eingeblendet, und der Sprecher erklärt, Miller habe über die «deutschen Schreckenslager und andere dramatische Kriegereignisse» berichtet. In der nächsten Einstellung trägt Miller ein gemustertes Kleid und hochhackige Schuhe, etwas «Fröhlicheres» als die Kriegsreporteruniform. Dem Sprecher zufolge wurde ihr «das Kleid von



«DAS VOGUE-KARUSSELL» MIT LEE MILLER, BRITISCHE VOGUE

Zeichnung: Vic Volk, August 1946

Vogue televises a basic wardrobe

(continued)

LEE MILLER



-for evening

The theme is still that of basic skirt and changeable top. 1. The skirt is in fine dark red wool with graceful unpressed pleats. The matching top has cap sleeves and deep stitched shoulder tucks. (Embroidered pocket-bag, Fortnum and Mason). 2. An alternative matching top in another mood: a romantic fitted jacket with coarse cream-coloured lace encrusted on yoke, on boned basque and edging the three-quarter sleeves. 3. Full décolleté top for formal evenings: in velvet, cut with the favourite single bared shoulder. 4. The same versatile yellow, kidskin-lined jacket you saw on the previous pages (Molho). Cameo Corner jewellery. Evening skirt and alternative tops designed by Matilda Kitches

WONDERFUL FOR FIRESIDE EVENINGS: PLAID SOFT TWEED SKIRT WITH SIDE-RAISED HEMLINE; BLACK DOLMAN-SLEEVED JERSEY; JARGER

dänischen Untergrundkämpferinnen geschenkt, die es aus Futterstoffen für Nazi-uniformen fertigten».¹⁴ Am Ende des Films tippt Miller Bildunterschriften in die Schreibmaschine und reinigt ihre Kamera für den nächsten Auftrag. Auch die britische *Vogue* feierte Millers Rückkehr. In der Zeichnung «Das *Vogue*-Karussell» von Vic Volk aus dem August 1946 ist sie als einzige Frau neben verschiedenen Mitarbeitern des Magazins zu sehen: dem Illustrator Eric sowie den Fotografen Cecil Beaton, Clifford Coffin und Horst P. Horst (S. 179).¹⁵

Den Sommer 1946 verbrachten Miller und Penrose in den USA. Zuerst besuchten sie Millers Eltern in Poughkeepsie, dann alte Freunde wie Peggy Guggenheim und Alexander Liberman in New York, später Max Ernst und Dorothea Tanning, die nun in der Künstlerkolonie Oak Creek Canyon in Arizona lebten, und zuletzt Millers Bruder und Schwägerin, Erik und Mafy Miller, die sich 1941 in Los Angeles niedergelassen hatten.¹⁶ Mitte September wurde Miller bewusst, dass sie nach all den Jahren im Ausland zu europäisch geworden war, um dauerhaft in den Vereinigten Staaten leben zu können.¹⁷ Knapp zwei Wochen später waren sie und Penrose zurück in London, wo Miller die Arbeit für die britische *Vogue* wieder aufnahm. Sie fuhr für drei Wochen nach Dublin und fotografierte James Joyce. Im November machte sie für die neue Fernsehreihe *Editor's Choice* Aufnahmen von «einer schlichten Basisgarderobe» – «eine echte Herausforderung in Zeiten der Rationierung».¹⁸ Die Rationierungen waren in Kraft geblieben und teilweise sogar noch verstärkt worden, da England in den Nachkriegsjahren in eine Währungskrise rutschte.¹⁹ Die erste Folge von *Editor's Choice* wurde von Withers gestaltet, und die britische *Vogue* brachte im Januar-Heft 1947 gleich drei Seiten zu diesem Ereignis (links). Millers neun Fotos illustrieren, wie man einen Rock mit verschiedenen Oberteilen so kombiniert, dass Looks für «Stadt, Land, Abendstunden» entstehen.²⁰

Ebenfalls im Januar war Miller mit Peggy Riley – heute besser bekannt als Rosamond Bernier, die «glamouröseste Kunst- und Kulturredakteurin der Welt» – für einen Auftrag in St. Moritz.²¹ Dort entdeckte sie, dass sie von Penrose schwanger war. In einem Brief teilte sie ihm die Neuigkeit mit:

Schatz, auf diesem schrecklich romantischen Wege will ich Dir sagen, dass ich schon bald kleine Kleider für einen kleinen Menschen stricken werde ... Ich freue mich sehr ... Nur eines: MEIN ARBEITSZIMMER WIRD NICHT ZUM KINDERZIMMER. Wie wär es mit Deinem Atelier? Ha, ha.²²

Millers Schwangerschaft verlief kompliziert, häufig musste sie das Bett hüten. Obendrein beschlossen Penrose und sie, in ein größeres Haus auf der anderen Strassenseite,

Links «VOGUE PRÄSENTIERT IM FERNSEHEN EINE BASISGARDEROBE», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, London, Januar 1947



DIE SCHWANGERE LEE MILLER MIT ROLAND PENROSE UND SEINEM GEMÄLDE *FIRST VIEW*

Unbekannter Fotograf, Hampstead, Sommer 1947

nämlich Downshire Hill 36, zu ziehen, und zu allem Überfluss war der Winter 1947 einer der kältesten, die man je in London gemessen hatte. Aziz Eloui Bey reiste nach London, um Miller eine Scheidung nach islamischem Recht zu gewähren, stellte sich ans Fussende ihres Bettes und sagte dreimal: «Ich scheide mich von dir.»⁴³ Penrose und Miller heirateten am 3. Mai 1947 im Standesamt von Hampstead, als Trauzeugen fungierten Sylvia Redding, Leiterin des Fotostudios von *Vogue*, und der Maler John Lake. Ihr einziges Kind, Antony Penrose, kam im September auf die Welt.

Eine Fotostrecke in der Weihnachtsausgabe der britischen *Vogue* verrät Millers Gemütsverfassung gegen Ende 1947. In dem Artikel «*Vogue*-Fotografen über Weihnachten» hiess es:

Vogue hat ein Spiel ersonnen – versuchen Sie es doch auch einmal. Schliessen Sie die Augen, denken Sie an Weihnachten und machen Sie sich im Geiste ein Bild von seinem Wesen. Unsere Fotografen haben mitgespielt und sind sogar noch einen Schritt weiter gegangen. Sie machten Fotos, schrieben Texte, borgten sich unbezahlbare Requisiten aus berühmten Häusern und baten verschiedene bekannte Persönlichkeiten, bei dem Spass mitzumachen. Doch sehen Sie selbst ...⁴⁴

In auffälligem Kontrast zu ihrem Rivalen Cecil Beaton, der Nellie Wallace in der Rolle einer «traditionellen *Pantomime Dame*» abgelichtet hatte, und zu John Deakin, der geschrieben hatte, «eine diamantengeschmückte Mac West ... der Inbegriff des theatralischen Geists von Weihnachten», hatte Miller ein Foto ihres sechs Wochen alten Sohnes ausgewählt (S. 184). Allerdings war das Motiv nicht das einzig Bemerkenswerte an ihrem Beitrag. Im Foto von Norman Parkinson war ebenfalls ein Kind zu sehen, ein leicht skeptisch dreinblickendes, etwa 7-jähriges Mädchen im Festtagskleid, das unter Aufsicht eines uniformierten Kindermädchens ein Paket die Treppe hinunterträgt. Das Foto mit dem Titel «Lieber ein Picknick im Juli» und der dazugehörige Text handelte von der Übererregung und Zwiespältigkeit, die viele Kinder gegenüber Weihnachten empfinden. Das Aufschlussreiche an Millers Beitrag ist der Text. Das Foto trug den Titel «Erstes Baby, erstes Weihnachten», und als Beschreibung fügte Miller hinzu: «Mein Rezept für ein schönes Weihnachtsfest lautet in diesem Jahr: fröhliches Lametta und ein neugeborener Sohn. Wenn er erst einmal herausfindet, dass es keinen Weihnachtsmann gibt, wird diese alles andere als rosige Welt vielleicht nicht mehr so dringend einen nötig haben wie heute.»

Ohne Millers Beitrag könnte man aus heutiger Sicht fast vergessen, dass der Zweite Weltkrieg damals noch nicht lange vorbei war und England sich nur sehr schwer davon erholte. Miller war sich dieser Tatsache nur allzu bewusst. Ihr Sohn glaubt heute, dass sie unter einer posttraumatischen Belastungsstörung gelitten habe. Ihr damaliger Arzt Dr. Carl H. Goldman diagnostizierte «Neurosen, teilweise durch den Krieg ausgelöst».⁴⁵ Doch als sie ihm anvertraute, wie «deprimiert» sie sich



THE PHOTOGRAPHER

Lee Miller

*Her hubby, cooking strange dishes;
her love, her six-week-old son;
her pictures express her humanity*

THE PICTURE'S TITLE

"First Baby, First Christmas"

*Six-weeks-old Anthony Penrose poses for
his mother in full Christmas regalia—new shawl,
paper cap; his first public appearance*

*"Gay tinsel and a brand new baby is my formula for a Merry Christmas this year. Maybe by the time
he finds there isn't any Santa Claus this not so shiny world won't need one as badly as it does now"*

LEE MILLER

«VOGUE-FOTOGRAFEN ÜBER WEIHNACHTEN», BRITISCHE VOGUE

Foto und Text: Lee Miller, London, Dezember 1947

fühlte, liess seine, für die damalige Zeit so typische Antwort jedes Verständnis für die Komplexität ihres Krankheitsbildes vermissen: «Ihnen fehlt nichts, und wir können nicht ewig Krieg führen, nur um Ihnen ein aufregendes Leben zu bieten.»²⁶

Miller nahm weiter Aufträge für *Vogue* an, da sie dort ein Ventil für ihre Kreativität fand. In einem Artikel leuchtet sogar Millers alter Sinn für Humor wieder auf: Sie gibt den Leserinnen, die sich auf die Geburtsklinik vorbereiten, «so vernünftige wie vergnügte Tipps, was Sie für Ihr eigenes Wohl, Amüsement und Aussehen dabeihaben sollten». Der Artikel «Im Wochenbett» erschien im April-Heft 1948 der britischen *Vogue*. Darin erzählt sie, dass sie einer Freundin geraten habe, «alle Schüchternheit über Bord zu werfen und folgende Liste zu verinnerlichen»:

Tomatenketchup, Worcestersauce, Meerrettichsoße und Mayonnaise (beim Krankenhausessen bewirken sie wahre Wunder). Räucherforelle, Paté de Foie Gras, roter oder schwarzer Kaviar, eine Dose Nescafé, Kondensmilch, mehrere Flaschen Grapefruit- oder Tomatensaft, Würfelzucker, Zitronen, eine Pfeffermühle, selbst gebackene Kekse, ein geputzter Salat und eine Flasche French Dressing, eine Dauerbestellung über Eiscreme von Selfridges und ein Tiegel Schokoladensoße, eine Kosmetikerin von Elizabeth Arden, die sich um Ihr Gesicht kümmert ... Und: Diese Chance sollten Sie sich auf keinen Fall entgehen lassen! Sprechen Sie den Besitzer mutig an: «Leihen Sie mir bitte Ihren Picasso oder Sutherland, damit ich ihn für vierzehn Tage an die Wand hängen kann?» ... Ihr Zimmer wird so zu einem Palast, und die Krankenschwestern werden Ihnen jeden Wunsch von den Augen ablesen, da sie Sie für eine Patientin halten werden, die wahnsinnig wird, wenn man sie nicht mit Samthandschuhen anfasst. Und zu guter Letzt: Sofern Sie nicht wollen, dass sich Ihre Besucher in den nächstgelegenen Pub davonschleichen, vergessen Sie die Flasche Gin nicht.²⁷

Im November 1948 kehrte Miller zur Modefotografie zurück und machte für *Vogue* Aufnahmen von Barbara Goalen, einem der damals bekanntesten Londoner Fotomodells (S. 186). Goalens vornehmer, eleganter Look passte perfekt zur Couture jener Zeit; sie gehörte zu den drei englischen Mannequins, die während der 1940er- und 1950er-Jahre international tätig waren, und durfte sogar bei den Pariser Modeschauen laufen. «La Goalen», wie die Presse sie taufte, war während der 1950er-Jahre in ganz Grossbritannien ein Star.²⁸

Im Winter 1949 verwirklichte Penrose einen lang gehegten Traum und kaufte Farley Farm in Muddles Green, Chiddingly, East Sussex. Das 48 Hektar grosse Anwesen, von dem aus London per Zug und das europäische Festland per Fähre gut erreichbar waren, entsprach seinen Idealvorstellungen.²⁹ Die Familie Penrose-Miller verkaufte das Haus in Downshire Hill, mietete aber für Londonaufenthalte eine kleine Wohnung im schicken Stadtteil South Kensington. Doch der Umzug aufs Land rief gemischte Gefühle hervor. Obwohl Miller die Gartenarbeit genoss und wie



BARBARA GOALEN TRÄGT DAS NEUESTE HUTMODELL, BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, November 1948

im «Autarkie-Rausch» begann, Butter herzustellen und Schweine zu schlachten, musste sie bald erkennen, dass das kulturelle und gesellschaftliche Leben in der englischen Provinz eher an Poughkeepsie als an das Paris der Zwischenkriegsjahre erinnerte.³⁰

Die Modefotografie bot Miller Gelegenheit, zum Arbeiten nach London zu fahren. Im Winter 1949 setzte sie für einen Auftrag der *Glamour* das Fotomodell Della Oake in der Fotostrecke «Reisemode» in Szene. Die Fotos entstanden in Millers altem Wohnviertel Hampstead, unter Verwendung bewährter Techniken: im Freien aufgenommen, durch Fensterscheiben fotografiert, mit Fotomodellen, die sich wie alltäglich bewegen (S. 10, 177). Für eine Aufnahme liess sie das Fotomodell neben einem Rolls-Royce posieren (S. 188), für eine andere fing sie Oake auf dem Rücksitz eines schwarzen Taxis ein, in einem Hardy-Amies-Kleid, dessen Rock sich über dem Sitz wunderschön auffächert (S. 189). Miller fotografierte Oake ausserdem im Londoner Bahnhof Waterloo; die Dampfwolke der im Hintergrund zu sehenden Lokomotive trägt zur atmosphärischen Stimmung bei, die wohl viele Betrachterinnen an das romantische Filmdrama *Begegnung* von David Lean erinnert haben mag (S. 11).³¹

Wie viele andere grosse Fotografen dieser Zeit, insbesondere Norman Parkinson, Millers Vorgesetzter bei der britischen *Vogue*, zog auch sie Aussenaufnahmen der Arbeit im Studio vor. Die Aufnahmen zu «Shantung Sommer» entstanden in einem Londoner Park, wo sie einen Gentleman mit Anzug und Canotier fotografierte, der



LEE MILLER BEI EINEM FOTOSHOOTING IM VOGUE-STUDIO Fotos: Patrick Matthews, September 1949



Unten und links DELLA OAKE IN «REISEMODE», GLAMOUR

Fotos: Lee Miller, Hampstead, Februar 1949





einer ebenso elegant gekleideten Dame in die Jacke hilft (oben). Mehr als eine Serie mit Fotos von Badeanzügen nahm Miller an einem Swimmingpool auf (S. 12, 13). Eines der seltenen Nachkriegsfotos, die es von Miller selbst gibt, zeigt sie *on location*: Mit einem Assistenten prüft sie die Beleuchtung für eine Fotostrecke mit Sportkleidung (rechts). Wie Parkinson nahm Miller viele Modefotos in der Umgebung ihres Hauses auf, ob nun in London oder East Sussex.³² Zwei bislang unveröffentlichte Modeaufnahmen aus dem Jahr 1950 entstanden in Chiddingly. Die erste zeigt ein Fotomodell in Wollmantel mit Kapuze, wie geschaffen für das «Landleben», auf dem Friedhof einer benachbarten Kirche (S. 192). In der zweiten hantiert eine Frau in Hosen vor einem rustikalen Haselnusszaun mit einer Schubkarre (S. 193).

Die meisten Artikel und Bücher über Lee Miller folgen dem dominierenden Narrativ, die Nachkriegszeit sei für sie ein Tiefpunkt gewesen. Die ebenfalls aus Poughkeepsie stammende Priscilla Morgan, die sich in der Nachkriegszeit mit Miller anfreundete, bezeichnete sie als «äusserst kreative Person, die ihr Potenzial nicht voll

Unten AN ORT UND STELLE: LEE MILLER UND ASSISTENT PRÜFEN BELEUCHTUNG

Unbekannter Fotograf, London, 1949

Links «SHANTUNG SOMMER», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, April 1950





Unten und links UNVERÖFFENTLICHTE FOTOS FÜR DIE BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, Chiddingly, East Sussex, Mai 1950





ausschöpfte».³³ Doch bei Durchsicht der Schätze aus den Lee Miller Archives erlebt man einige Überraschungen.³⁴ Dort stösst man auf bemerkenswerte Modefotos für die britische *Vogue*, die Millers scharfen Blick für das Unvereinbare, leicht Verstörende oder Witzige bezeugen, aber wohl zu wenig harmonisch wirkten, um für eine Veröffentlichung infrage zu kommen. Weiter findet man unveröffentlichte Fotos, die die Erinnerung an die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs wachhalten.

Die Fotos für «Auf Sizilien», zugleich Reise- und Modereportage, belegen auf eindrucksvolle Weise den anhaltenden Einfluss des Surrealismus auf Miller. Der zehnsseitige Artikel aus dem Mai-Heft 1949 der britischen *Vogue* beschrieb unter anderem den Flug von England nach Sizilien in einem Doppeldecker-Flugboot und zeigte Fotos von Kleidern und Bademode, an pittoresken sizilianischen Schauplätzen. Miller griff auf einige ihrer bevorzugten Modefotografie-Tropen zurück und nahm die Fotomodelle neben Skulpturen oder vor Säulen auf (S. 174). Oder sie liess sie wie Touristen mit einem Esel auf einem Obst- und Gemüsemarkt oder neben einem einheimischen Korbflechter posieren (S. 196).

Ein Blick auf die Kontaktabzüge der unveröffentlichten Fotos dieser Reise offenbart jedoch eine unheilvolle, zum Teil fast schon bedrohliche Stimmung. Eine Agave scheint nur darauf zu warten, dem vor ihr sitzenden Model im Badeanzug in die zarte, blasse Haut zu stechen (S. 197). Die an eine Brustwarze erinnernde Nase des Flugboots wirkt so, als könne sie jeden Moment auf das darunterstehende Fotomodell fallen (links). Millers Briefe verraten, dass sie das Flugzeug mit der Angst bestieg, ihr neu gefundenes Glück als Ehefrau und Mutter könne tragisch enden. Sie schrieb ihrem Mann, dass der Gedanke, ihn und den kleinen Sohn zu verlassen, «Panik auslöste», und er, obwohl sie es ihm nicht hatte sagen können, wissen sollte, «wie sehr ich Dich liebe & wie schrecklich glücklich ich im letzten Jahr gewesen bin, so sehr, dass ich befürchte, bitter dafür bezahlen zu müssen».³⁵

Eine gänzlich andere Bedrohung wird in den Fotos spürbar, die Miller ein paar Monate später für das erste Heft der *Vogue* im Jahr 1950 machte.³⁶ Der Artikel «Boutiquen in London» enthält ein eigenwilliges Foto von einem Fotomodell, das mit einer Skulptur zu sprechen scheint (S. 198). Ein anderes unveröffentlichtes Foto aus dieser Serie wirkt verstörender: Aus den Schubladen einer Kommode quillt ein unheimliches Durcheinander aus Handschuhen und anderen Accessoires; dies mag auf eine kaufwütige Konsumentin, einen finsternen Eindringling oder das Kriegschaos, das Miller 1945 in Europa gesehen hatte, anspielen (S. 199). Die britische *Vogue* lehnte das Foto für eine Veröffentlichung ab.

Links UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR «AUF SIZILIEN», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Sizilien, April 1949



Unten UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR «AUF SIZILIEN», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Sizilien, Mai 1949

Links «AUF SIZILIEN», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, Sizilien, Mai 1949



1. The "National Intelligence" and "National Security" of the United States are not the same thing. The "National Intelligence" is the knowledge of the facts and circumstances of the world, and the "National Security" is the power to use that knowledge to the advantage of the United States.



X: 1215

1. General note This is a collection of two musical evening studies
 composed and arranged by the composer. The first study is in the
 key of C major and the second study is in the key of D major.
 The first study is in the key of C major and the second study is
 in the key of D major. The first study is in the key of C major
 and the second study is in the key of D major. The first study is
 in the key of C major and the second study is in the key of D
 major. The first study is in the key of C major and the second
 study is in the key of D major. The first study is in the key of
 C major and the second study is in the key of D major. The first
 study is in the key of C major and the second study is in the
 key of D major. The first study is in the key of C major and the
 second study is in the key of D major. The first study is in the
 key of C major and the second study is in the key of D major.

403 Expend

[illegible]

...

Here is a prime for reading orientation—the quietest post-dinner talk passed along draped silken curtains lifted on the foreground of the picture, a fair pre-studded cocktail “house” with every known-cumulated member and carriage on the little spread hand-truck, furnished with strings of beads, the square of exotic talents, the flung violet, a treasure-house of musical accompaniment. And while there is no boutique evocation of fitting-for-dinner, you can walk in and from a human harmony, choose any three and three.



Fergus Lee Miller, London, January 1950

Für den Artikel »Ausblick auf 1951«, der im Oktober 1950 erschien, fotografierte Miller neue »schmale Kostüme« und Regenmantel an der Londoner South Bank, wo gerade die Gebäude für das Festival of Britain von 1951 errichtet wurden (S. 200).³⁷ Eines der beiden publizierten Fotos scheint ausgewählt worden zu sein, weil die Kriegsschäden Londons im Hintergrund nur zu erahnen sind.³⁸ Und doch wurden die meisten Fotos dieser Serie von Miller offenbar in Szene gesetzt, um den umstrittenen Wiederaufbau der South Bank herauszustellen (S. 201). Das von den deutschen Bomben in Mitleidenschaft gezogene Uferareal ruft Erinnerungen an die Zerstörung des Krieges wach, während es gleichzeitig den Wiederaufbau der Nachkriegszeit demonstriert.

In den frühen 1950er-Jahren hörte Miller ganz auf, für *Vogue* zu arbeiten. Roland Penrose hatte heimlich an Audrey Wirthers geschrieben: «Ich flehe Dich an,

UNVERÖFFENTLICHTES FOTO FÜR «BOUTIQUEN IN LONDON», BRITISCHE VOGUE

Foto: Lee Miller, London, Januar 1950





Oben KONTAKTABZUG FÜR «AUSBLICK AUF 1951», BRITISCHE VOGUE

Rechts «AUSBLICK AUF 1951», BRITISCHE VOGUE

Fotos: Lee Miller, South Bank, London, Oktober 1950

30th June 1949.

Mrs. Penrose,
36 Downshire Hill,
Hampstead N.W.

Dear Lee,

I am very sorry to realise that you are feeling tired and rushed, and that the idea of doing an article for us seems out of the question at present. Please do not worry about this. I know very well that you find writing a strain, and that you need to be feeling fresh and rested to do it. Take it easy and enjoy your holiday, and when you come back let's have a talk and see whether it would be best to make some modifications in your contract. I believe you know that I admire your writing very much indeed, and have always been proud to have published it in Vogue. I still hope that there will be some more for us to publish, but it is no good forcing it if it means upsetting yourself.

The August "Choice" is a honey, with de Valera (or her offspring?) stealing the picture as usual.

Yours with love,

erinnert sich, dass sie einen Heidenspass hatte, als Miller ihr das Kochen beibrachte, und wie «besessen» diese davon war: «Sie betrieb das Kochen mit derselben Verve wie das Fotografieren.»⁴² Im März 1949 erschien Millers bebildeter Artikel «Ein Junggeselle feiert». Darin plaudert sie die Geheimnisse ihrer Freunde für eine erfolgreiche Dinnerparty aus, inklusive Rezepte und Cocktail-Tipps.⁴³ Im Winter 1952 publizierte Withers einige Originalrezepte von Miller und die Speisefolge für ein weihnachtliches «Dreizehn-Gänge-Menü».

Die letzte Reportage, die Miller für *Vogue* fertigstellte, erschien im Juli 1953. Sie trug den Titel «Arbeitende Gäste» und war von ihr lange Zeit vorbereitet worden. Miller selbst schrieb, sie habe «vier Jahre mit Recherche und Vorbereitungen verbracht, bis ich alle meine Freunde dazu bewegen konnte, die Aufgaben zu übernehmen» und übers Wochenende nach Farley Farm zu kommen. Zu dem witzigen Artikel gehörten Fotos von berühmten Künstlern, Kuratoren und Redakteuren, die darauf tatsächlich kleinere Aufgaben im Haus und auf dem Hof erledigten. So präpariert die Moderedakteurin Ernestine Carter ein paar Stühle mit Holzschutzmittel, Henry Moore korrigiert die Position seiner Skulptur und der Künstler Richard Hamilton bessert mit Nadel und Faden eine Gardine aus. Miller berichtete den Leserinnen: «Da die meisten Gäste den ganzen Morgen verschlafen, und ich nach dem Mittagessen in Siesta-Laune bin, ist eine perfekte Planung nötig, um die Arbeit am Laufen zu halten.»⁴⁴ Das letzte Foto des Artikels zeigt passenderweise eine schlafende Miller auf einem Sofa (S. 205).

Als Antony Penrose in das Alter kam, an das er sich erinnern kann, hatte seine Mutter die Karriere als Fotografin beendet. Jeder Wunsch nach Zugang zu den Fotos wurde höflich, aber bestimmt abgelehnt.⁴⁵

Laut Penrose sagte Miller dann ausweichend: «Ach, früher habe ich ein paar Fotos geschossen, aber das ist lange her.»⁴⁶ Eine ihrer Freundinnen berichtete mir Jahrzehnte später, Miller hätte damals entschieden, dass in ihrer Familie nur Platz für eine Karriere war, und ab den frühen 1950er-Jahren war es eben diejenige ihres Mannes und nicht die eigene.⁴⁷ Mit Gewissheit lässt sich natürlich nicht sagen, ob Millers Familienleben nach dem Krieg oder ihre Erlebnisse währenddessen oder gar eine Mischung aus beidem der Grund gewesen waren, die Fotografie und das kräftezehrende Schreiben aufzugeben. Withers hatte den Eindruck, dass die «Modefotografie eigentlich nie ihr Interesse geweckt hat, da Mode an sich sie nicht interessierte. Und warum auch? Aber in Friedenszeiten war *Vogue* in erster Linie ein Modemagazin.»⁴⁸ In einem Interview 1995 sagte David E. Scherman, dass der Krieg Miller von der «Langeweile [errettet hätte], eine Modefotografin für *Vogue* zu sein, was sie insgeheim wie die Pest hasste».⁴⁹ Nach der Reportertätigkeit im Zweiten Weltkrieg konnte Miller die Rückkehr zur Modefotografie nur als unbefriedigend empfinden.

Miller selbst gibt hier weiteren Aufschluss. Nach ihrer Rückkehr von einer Parisreise im Sommer 1951 schrieb sie Alison Settle, einer Moderedakteurin bei der britischen *Vogue*:

Die Franzosen reagieren auf die Gräueltaten nicht annähernd so sensibel, wie man es den Engländern unterstellen möchte ... denen die Atom-Muster der Textilien [gezeigt beim Festival of Britain] aufs Gemüt schlagen.

Noch bevor sich die Asche gelegt hatte, bekam der berühmte knappe Badeanzug den Namen «Bikini», und letzte Woche trug eine Freundin in Paris einen neuen Hut von Dior ... ein schneeweißes Panamamodell mit Anker-Applikation, das «Narvik» heisst.⁵⁰ Wie ich höre, hat Cecil Beaton irgendwo in einer Zeitschrift eine elegante, recht dünne Frau als «Belsen Beauty» bezeichnet, obwohl in irgendwelchen Lagern noch immer Leichen herumliegen ... Solche Damen kann wohl nichts erschüttern. Nur um aufzufallen, würden sie sich mit Mäusen oder Spinnen schmücken.⁵¹

Wie bei Reportern und Fotografen verfolgten die Bilder des Krieges Miller immer noch. Die Rückkehr ins zivile Leben als Modefotografin stellte, selbst für ein ehemaliges Fotomodell, ein verstörendes Erlebnis dar. Ihr Brief an Settle offenbart, wie geschmacklos sie die Wortspiele fand, die die Modewelt mit Seeschlachten und Konzentrationslagern trieb. Den «KZ-Chic» fand sie alles andere als witzig. Als sie sich vor dem Krieg vom Objekt vor der Kamera zu einer eigenständigen Fotografin entwickelt hatte, konnte sie ihr künstlerisches Potenzial freilegen. Doch wie sollte sie zuversichtliche Stimmung auf den Seiten der *Vogue* verbreiten, nachdem sie dort nur wenige Jahre zuvor die Gräueltaten von Dachau und Buchenwald beschrieben hatte? Audrey Withers nannte Millers Kriegsreportagen «aufregend», aber «mit unserem Hochglanzmagazin unvereinbar».⁵² Und das Unvereinbare war nicht gerade das, was sich *Vogue* im England der Nachkriegszeit von Lee Miller wünschte.⁵³

Die 1950er-Jahre waren für Miller eine schwierige Zeit. Penrose schrieb eine Biografie über ihren Freund Picasso und hatte in Paris eine Stelle beim British Council angenommen. Zudem begann er Affären mit Diane Deriaz, einer Trapezkünstlerin und Exgeliebten von Paul Éluard, und mit Ninette Lyon, einer Malerin, Autorin und Feinschmeckerin, die zu allem Überfluss auch noch eine Freundin von Miller und mit dem gemeinsamen Freund Peter Lyon verheiratet war. Miller schaute weg.⁵⁴ Als Lyon sie fragte, was die Buchstaben «AN» bedeuteten, die quer über den Frisierspiegel geschrieben waren, erklärte Miller, sie stünden für «antworte nicht – und sollen mich daran erinnern, dass man von mir erwartet, ohne zu murren weiterzumachen».⁵⁵ In den 1950er-Jahren unterzog sich Miller bei der bekannten Londoner Schönheitschirurgin Lady Claydon einem schmerzhaften Facelifting. Millers Freundin Roz Jacobs behauptet, der Eingriff sei ein voller Erfolg gewesen, da



LEE MILLER IN «ARBEITENDE GÄSTE», BRITISCHE VOGUE Farley Farm, East Sussex, Juli 1953

die Tränensäcke unter Millers Augen verschwanden und ihr Gesicht straffer wirkte. «Schau dir mein Kinn an!», rief Miller angeblich fröhlich aus, als Jacobs sie im Krankenhaus besuchte.⁵⁶

Antony Penrose zufolge war es jedoch «das Essen, das ihr das Leben rettete».⁵⁷ Zu Lees 50. Geburtstag im Frühjahr 1957 schenkte Roland ihr einen sechswöchigen Kochkurs im Pariser Restaurant Cordon Bleu, den sie mit Auszeichnung absolvierte. Vier Jahre später lernte sie bei einem Mittagessen im Londoner Restaurant von Madame Prunier ihre spätere beste Freundin Bettina McNulty kennen. Die aus Boston stammende McNulty hatte während der 1950er-Jahre in Paris gearbeitet und war jetzt Redakteurin für die amerikanische Ausgabe der *House and Garden*. Ihr Mann, Henry McNulty, war der englische Repräsentant des französischen Verbands der Wein- und Spirituosenexporteure und schrieb schicke kleine Cocktailbücher für die britische *Vogue*. McNulty und Miller freunden sich schnell an, sie kochten zusammen, planten Menüs, gaben Dinnerpartys, unternahmen Reisen und trieben Spässe. McNulty erinnert sich: «Wir amüsierten uns besser als unsere Gäste. Die meisten Gastgeber tun das nicht.»⁵⁸ Über die McNultys lernte Miller auch James Beard kennen, den Wegbereiter der amerikanischen Küche. Während der nächsten fünfzehn Jahre gingen McNulty und Miller zusammen häufig auf Reisen und veranstalteten nach ihrer Rückkehr Partys mit exotischen Köstlichkeiten.

Nur gelegentlich überschneit sich Millers neues Leben als Gourmetköchin mit ihrer Vergangenheit als Fotomodell und Fotografin. Im Dezember 1974 flog sie mit Penrose für die Man-Ray-Retrospektive im Cultural Center nach New York. Zum Rahmenprogramm gehörte auch die Wiederaufführung des berühmten Bal Blanc, den Graf und Gräfin Pecci-Blunt 1930 veranstaltet hatten – eben jener Ball, bei dem Man Rays Besessenheit von Miller ihren Höhepunkt erreicht hatte. John Loring, Assistent des Kurators Mario Amaya, bat Miller, ihm bei der Vorbereitung des nur aus weissen Speisen bestehenden Dinners für 100 geladene Gäste zu helfen. Befeuert von etlichen Martinis kochten sie den ganzen Nachmittag lang. Loring hat Miller als «übersprudelnd» in Erinnerung, mit der «Präsenz einer Frau, die sich ihrer Schönheit immer bewusst gewesen ist». Bereits beim ersten Gang, *Brandade de Morue*, «standen [wir] bis zu den Ohren in Sahne, Olivenöl und Kabeljau». Miller schrie: «Mehr Knoblauch! Mehr Olivenöl! Mehr Martini!» Zur Menüfolge gehörten unter anderem Kalbsbraten mit Blumenkohl, Reis, Chicorée sowie Vanilleeis mit Litschis. Die Schauspielerin Lillian Gish erklärte, es sei das «erste annehmbare Mahl» gewesen, das sie je gegessen hatte, doch die Köche entschieden, dass «einfarbiges Essen ihnen Unbehagen verursachte».⁵⁹ Jenes Dinner wurde zu Millers Schwanengesang. Mitte der 1970er-Jahre kochte sie nicht mehr in so grossem Stil wie zehn Jahre zuvor. Viele ihrer besten Freunde waren gestorben, unter ihnen Picasso, Max Ernst und Man Ray. Am 21. Juli 1977 starb Lee Miller an Krebs.



LEE MILLER (LINKS) UND BETTINA MCNULTY (RECHTS) MIT FREUNDEN, DARUNTER JAMES BEARD

Foto: Henry McNulty, Farley Farm, Sommer 1966



DAS AUGEN VON LEE MILLER ALS KETTENANHÄNGER VON ANN DEMEULEMEESTER

Paris, Frühjahr 2008

NACHWORT



uch wenn Lee Miller selbst die eigene Karriere gern dem Vergessen preisgegeben hätte, faszinieren ihre Arbeiten, ob vor oder hinter der Kamera, bis heute und sind immer noch einflussreich. In der Welt der Mode taucht sie regelmässig als Kultfigur wieder auf. Eingefleischte Modefans wissen, dass Frida Giannini, Kreativchefin von Gucci, in Miller die Muse für die Herbst/Winter-Kollektion 2007/08 sah und sie als «Pionierin – so talentiert, leidenschaftlich und modebewusst wie jede starke Frau von heute» – bezeichnete.¹ Im selben Jahr schickte die belgische Modeschöpferin Ann Demeulemeester ihre Mannequins mit monokelartigen Kettenanhängern, in denen ein Foto von Millers Auge steckte, über die Pariser Laufstege. Dreissig Jahre zuvor veröffentlichte die ehemalige Moderedakteurin Brigid Keenan das Buch *The Women We Wanted to Look Like*. In Gesellschaft von Hedy Lamarr, Audrey Hepburn, Jean Shrimpton, Jacqueline Kennedy, Lady Diana Cooper und Lauren Hutton nimmt Lee Miller darin mehr Seiten ein als



Oben **DAS NEUESTE HUTMODELL** Foto: Lee Miller, *Vogue*-Studio, London, April 1942

Rechts **EILEEN AGAR** Foto: Lee Miller, Brighton, England, 1937



manch andere. Wie Keenan schreibt, «gab [es] bereits in den späten 1920er-Jahren Stars unter den Mannequins. Lee Miller war eines der ersten und interessantesten Gesichter, das auch einen Namen trug.»²

Doch Miller war bekanntlich nicht nur eine Schönheit und Modeikone, sondern auch eine talentierte Fotografin. Francine Prose befindet in ihrem Bestseller *Das Leben der Musen*: «Im Gegensatz zu den meisten Lebensgeschichten der Musen ist die ihre nicht in erster Linie ein Duett für Muse und Künstler, sondern eher ein Soloauftritt mit bemerkenswerten Variationen, denn sie wurde eine der wenigen Musen – oder besser Exmuseen –, die ein erstklassiges Werk schufen.»³ Der gefeierte Drehbuchautor David Hare hat über Millers einzigartigen fotografischen Arbeiten für *Vogue* und ihren Hang zum Surrealismus gesagt:

In der heutigen Zeit, in der erfolgreiche Ikonografen nur noch auf die feige Anbetung von Reichtum oder die noch feigere Anbetung von Macht und Ruhm abzielen, ist es schwer vorstellbar, dass es einer Künstlerin von Lees Subtilität und Menschlichkeit einst gelungen ist, die Seiten eines Magazins



SELBSTPORTRÄT IN PICASSOS ATELIER

Foto: Lee Miller, Cannes, 1956

für den Massenmarkt zu bestimmen. Fotografie wird heute von Redakteuren dazu benutzt, die Reichen und Berühmten von uns abzuschotten und uns den Zutritt zu deren Welt nicht länger zu gewähren, sondern zu verwehren. Und doch war es Mitte des letzten Jahrhunderts für eine Zeitlang eben jene junge Kunstform, die die Welt neu und fremdartig erscheinen liess. Die Männer der surrealistischen Bewegung redeten über ihre Philosophie, doch eine Frau lebte danach.⁴

Für ihren subversiven Surrealismus, ihre Ironie und ihre Menschlichkeit verdienen die Modefotos von Lee Miller in der Geschichte der Modefotografie grössere Anerkennung. In einer solchen Geschichte wären nicht nur die bekannteren Arbeiten der Amerikanerin Toni Frissell vertreten, sondern auch diejenigen längst vergessener Modefotografen der britischen *Vogue* wie Eugène Vernier, Clifford Coffin oder Ronald Traeger.⁵ Dass Millers Modefotos zudem die Trends in der englischen Fotografie der 1960er-Jahre vorwegnahmen, kann als weiteres Indiz für den Stellenwert ihrer Arbeiten gesehen werden. Auch den fotojournalistischen Ansatz, von Miller während des Zweiten Weltkriegs zur Perfektion gebracht, griff die nachfolgende Generation von Fotografen wieder auf. Die «Young Meteors», wie der Kunstwissenschaftler Martin Harrison die Gruppe um Antony Armstrong-Jones (der spätere Lord Snowdon), Terence Donovan, Brian Duffy und David Bailey nannte, und ihr Programm der fotografischen «Unbestechlichkeit» dominierten während der gesamten «Swinging Sixties» die britische Szene.

Seit der Jahrtausendwende erfährt Lee Miller, die Kriegsfotografin und Künstlerin, grössere Aufmerksamkeit als Lee Miller, die Modefotografin. Diese Entwicklung verdankt sich einer Reihe wichtiger Ausstellungen, wie *The Surrealist and the Photographer: Roland Penrose and Lee Miller* in der Scottish National Gallery of Modern Art in Edinburgh (2001), *Surrealist Muse* im Getty Museum in Los Angeles (2003), *Lee Miller: Portraits* in der National Portrait Gallery in London (2005) und *Lee Miller: Picasso in Private* im Picasso-Museum in Barcelona (2007). Anlässlich des 100. Geburtstags der Künstlerin kuratierte Mark Haworth-Booth 2007 im Londoner Victoria and Albert Museum die gefeierte Retrospektive *The Art of Lee Miller*, die im darauffolgenden Jahr in leicht abgewandelter Form auch im Pariser Jeu de Paume, im Philadelphia Museum of Art und im Museum of Modern Art in San Francisco gezeigt wurde. Dank des unermüdlichen Einsatzes von Antony Penrose und den engagierten Mitarbeitern der Lee Miller Archives wird ihr Ruf als Fotografin von Weltrang sicherlich auch in den nächsten Jahren bestehen bleiben.⁶

ANMERKUNGEN

Die in den Anmerkungen verkürzt genannten Titel sind in der Bibliografie vollständig aufgeführt.

VORWORT

1 Burke, *Lee Miller*, S. xi.

2 Siehe: Chase, *Always in Vogue*; Man Ray, *Self-Portrait*; Yoxall, *A Fashion of Life*; Bourke-White, *Portrait of Myself*. Die Surrealistin Eileen Agar, eine Freundin von Miller, verfasste 1988 ihre Memoiren *A Look at My Life*.

3 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 209. Eine Ausnahme machte Miller allerdings, als sie 1955 um eine Leihgabe gebeten wurde und ein Foto ihres kleinen Sohnes (S. 184) für die Ausstellung *Family of Man* zur Verfügung stellte. Die von Edward Steichen kuratierte Ausstellung fand im New Yorker Museum of Modern Art statt und wurde von neun Millionen Menschen aus 38 Ländern besucht. Allerdings ist das Foto einer Mutter von ihrem Sohn weit weniger aufsehenerregend als eine Fotoserie über deutsche Konzentrationslager. Andere Fotos wurden von Zeit zu Zeit in Büchern abgedruckt. 1958 erschienen Millers Fotos von Picasso, seinem Werk und Atelier in: Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work*, New York 1958; bislang unveröffentlichte Fotografien waren auch in der zweiten Auflage zu sehen, die 1971 in London unter dem Titel *Portrait of Picasso* erschien. Als ihr Mann 1966 in den Adelsstand erhoben wurde und Miller damit Lady Penrose wurde, veröffentlichte die britische *Vogue* in ihrer goldenen Jubiläumsausgabe einen Auszug aus Millers Artikel über Saint-Malo aus dem Jahr 1944. Weitere Informationen sind zu finden in der Chronologie der Scottish National Gallery, Roland Penrose, *Lee Miller*, S. 173–174.

4 Bettina McNulty, Interview mit Carolyn Burke, 8. August 1997, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 340.

5 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 8.

6 Scherman, Vorwort zu *Lee Miller's War*, hg. von A. Penrose, S. 13. Die deutsche Übersetzung von Schermans Vorwort ist unter dem Titel »Immer auf dem Sprung« abgedruckt in: *a propos Lee Miller*. Mit einem Essay von Antony Penrose. Frankfurt am Main 1995, S. 108–109, hier: S. 109.

KAPITEL 1

1 Nast, zit. in: Seebohm, *The Man Who Was Vogue*, S. 56.

2 Ibid., zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 57.

3 Miriam »Minnow« Hicks Feierabend (eine Jugendfreundin aus Poughkeepsie), Interview mit Carolyn Burke, 9. Februar 2000, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 61.

4 Scherman, Vorwort zu *Lee Miller's War*, hg. von A. Penrose, S. 8.

5 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 8.

6 Burke geht näher auf Theodores Foto der nackten Lee im Schnee von 1915 ein (Theodore nannte es in Anlehnung an Paul Chabas' Gemälde *September Morn*, das 1914 erstmals in New York zu sehen war, *December Morn*); siehe: *Lee Miller*, S. 18–19. Theodores Foto von Lee in der Badewanne ist verstörender, da es während des Aufenthalts der beiden in einem Stockholmer Hotel 1930 entstand. Lee war damals 23 Jahre alt.

7 Livingston fügte hinzu: »Die enge Beziehung zwischen ihnen, insbesondere als Lee Anfang 20 war, mag an eine krankhafte Intimität grenzen haben. Auf jeden Fall sollte Lee Miller zeit lebens Schwierigkeiten haben, langfristige Beziehungen zu Männern aufzubauen.« *Lee Miller: Photographer*, S. 27.

8 Burke, *Lee Miller*, S. 34.

9 Ibid., S. 39.

10 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 13; Burke, *Lee Miller*, S. 40.

11 Miller, zit. in: Arthur Gold und Robert Fildale, »The Most Unusual Recipes You Have Ever Seen«, *Amerikanische Vogue*, April 1974, S. 161; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 40.

12 Miller, zit. in: Keenan, *The Women*, S. 63; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 40.

13 Burke, *Lee Miller*, S. 40–41.

14 Crowninshield, zit. in: Hallie Flanagan, *Shifting Scenes*, New York 1928, S. 276; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 41.

15 Lee Millers Tagebuch, Einträge vom 8. und 21. März 1926, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 43.

16 Burke, *Lee Miller*, S. 43.

17 Ibid.

18 Tagebuch von Theodore Miller, Februar 1926, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 43.

19 Burke, *Lee Miller*, S. 45–46.

20 Ibid., S. 46–47.

21 Ibid., S. 50. George Gershwin begann seine Karriere als Hauskomponist der Scandals, Louise Brooks begann ihre als Schauspielerin bei den George White Girls.

22 »Seven Deaths Reported in Upstate New York«, *Springfield Republican*, 11. Juli 1926, S. 2; siehe auch: Burke, *Lee Miller*, S. 51.

23 Ibid., S. 51.

24 Ibid., S. 53.

25 Lee Millers Tagebuch, 1926 Notizbuch (laut Burke fälschlicherweise auf 1927 datiert), zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 21.

26 Siehe: Burke, *Lee Miller*, S. 381, Anmerkung zu »damaged goods«.

27 Burke, *Lee Miller*, S. 28.

28 Peiss, »Girls Lean Back Everywhere«: in: *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity and Globalization*, hg. von Alys E. Weinbaum u. a., Durham, NC, 2008, S. 352.

29 Siehe etwa: J. Anderson Black und Madge Garland, *A History of Fashion*, New York 1980; James Laver, *The Concise History of Costume and Fashion*, New York 1979. Siehe auch die Werbung von Macy's für Staubsauger aus dem Jahr 1927, die auf YouTube abrufbar ist.

30 Bliven, »Flapper Jane«, *New Republic*, 9. September 1925, S. 65–67.

31 Mackay, »Why We Go To Cabarets«, *The New Yorker*, 28. November 1925, S. 7–8. Interessanterweise betrachteten sich Debutantinnen nicht als Flapper. So schreibt Mackay: »Was macht es schon, wenn die Flapper und ihr dicklicher Freund sich beim Tanzen neben uns winden?«

32 Siehe: Michael Lerner, *Dry Manhattan: Prohibition in New York City*, Cambridge, MA, 2007, S. 136–37; siehe auch: Albin Krebs, »Ellin Berlin, 85, a Novelist, Dies«, *New York Times*, 30. Juli 1988.

33 Mackay, »The Declining Function: A Post-Debutante Rejoices«, *The New Yorker*, 12. Dezember 1925, S. 15.

34 Baskerville, *The New Yorker*, 3. Juni 1925, S. 20, zit. in: Lerner, *Dry Manhattan*, S. 137.

35 Lerner, *Dry Manhattan*, S. 3.

36 Vreeland, D.V., S. 56.

37 Michael Callahan, »Ladies in Waiting: Sorority on E. 63rd Street«, *Vanity Fair*, April 2010, online abrufbar; siehe auch: Sarah Kershaw, »Big Deal: Landmark Status Weighed for Barbiizon«, *City Room Blog*, *The New York Times*, online abrufbar.

38 Burke, *Lee Miller*, S. 57.

39 Eine Abbildung ist zu sehen in: Todd Brandow und William A. Ewing, *Edward Steichen: In High Fashion*, New York 2008.

40 Die meisten Psychiater und Psychologen betrachten Dissoziation als typische Reaktion auf Missbrauchserfahrungen wie Vergewaltigung und Inzest. Ihrer Definition zufolge ist Dissoziation ein mentaler Prozess, bei dem sich die Gedanken und Gefühle einer Person von ihrer unmittelbaren Realität abspalten.

41 Burke, *Lee Miller*, S. 55. Antony Penrose war der Erste, der den Begriff »Dissoziation« zunächst in Verbindung mit Millers Beziehung zu ihrem Körper verwendete und ihn als Ergebnis ihrer traumatischen Vergewaltigungserfahrung deutete. Siehe: A. Penrose, *The Home of the Surrealists*, S. 46.

42 Vreeland, D.V., S. 48.

43 Tanja Ramm an A. Penrose, 9. Juni 1984, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 61.

44 Burke, *Lee Miller*, S. 61–63.

KAPITEL 2

1 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 22; Livingston, *Lee Miller*, S. 28; Burke, *Lee Miller*, S. 74.

2 Miller, zit. in: Nancy Osgood, »Accident Was the Road to Adventure«, *St. Petersburg Times*, 5. Oktober 1969; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 74.

3 Miller, zit. in: Keenan, *The Women*, S. 136; zit. in: Amaya, »My Man Ray...«, S. 59. Der kanadische Wissenschaftler Steven Manford hat in den vom Getty Museum in Los Angeles erworbenen Terminkalendern von May Ray neue Beweise gefunden, die darauf hindeuten, dass Miller und Man Ray unter Umständen erst Mitte September 1929 – und nicht gleich in jenem Sommer – ein Paar wurden. Siehe: Manford, »Day One: Lee Miller, Man Ray, and the Fabled Meeting at Le Bateau Ivre«, Vortrag auf dem Man Ray/Lee Miller Symposium als Teil der Eröffnungsfeierlichkeiten der Ausstellung *Man Ray/Lee Miller: Partners in Surrealism* in der Legion of Honor, San Francisco, 14. Juli 2012. Der Vortrag ist online abrufbar.

4 Miller, zit. in: Amaya, »My Man Ray...«, S. 58.

5 Ibid., S. 58, 54.

6 Ibid., S. 55.

7 Ibid., S. 57.

8 Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 39.

9 Miller, zit. in: Amaya, »My Man Ray...«, S. 57.

10 Vicki Goldberg, »Photography Review: Get a Great Image? Easy. Just Edit Out Those That Aren't«, *New*

York Times, 5. Februar 1999, online abrufbar.

11 Burke, *Lee Miller*, S. 79.

12 Miller, zit. in: Amaya, »My Man Ray ...«, S. 59–60.

13 Ibid., S. 58.

14 Ibid., S. 56–57; A. Penrose, *Lives*, S. 30; Burke, *Lee Miller*, S. 93.

15 Burke, *Lee Miller*, S. 93.

16 Ibid., S. 75.

17 Ibid., S. 83.

18 Miller, »I Worked with Man Ray«, *Lilliput*, Oktober 1941, S. 316, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 79.

19 Miller, zit. in: Amaya, »My Man Ray ...«, S. 59–60.

20 Horst, zit. in: Michael Gross, *Model: The Ugly Business of Beautiful Women*, New York 1995, S. 51.

21 Gross, *Model*, S. 39.

22 In New York war die erste Fotomodell-Agentur zwar schon 1921 von John Robert Powers gegründet worden, doch in Paris kamen Agenturen erst Mitte der 1950er-Jahre auf. Die erste wurde vom ehemaligen amerikanischen Topmodel Dorian Leigh gegründet, die dafür eine Gesetzesänderung durchsetzen musste. Seit 1946 oder 1947 existierte nämlich ein Gesetz, das es für rechtswidrig erklärte, einer Person einen Teil ihres Lohns wegzunehmen; es war seinerzeit durchgesetzt worden, um die Pariser Bordelle zu schliessen. 1955 zog Leigh jedoch mit dem festen Entschluss nach Paris, eine Modelagentur zu gründen. Susan Train, Interview mit der Autorin, Paris, 20. März 2008. Siehe auch: Gross, *Model*, S. 81–82; Jean-Noël Liaut, *Models and Mannequins, 1945–1965*, Paris 1994, S. 36–37.

23 Die Mitarbeiter bezeichneten die britische *Vogue* spasseshalber auch als »Brogue«, A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 28–29.

24 Gross, *Model*, S. 39.

25 Hoyningen-Huene, zit. in: Keenan, *The Women*, S. 136.

26 Französische *Vogue*, Oktober 1929, S. 76, 78; Burke, *Lee Miller*, S. 83.

27 Hoyningen-Huene, unveröffentlichte Memoiren, zit. in: William A. Ewing, *The Photographic Art of Hoyningen-Huene*, New York 1986, S. 98; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 84.

28 Jacqueline Barsotti Goddard, Interview mit Carolyn Burke, 24. August 1997, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 80.

29 Beaton, zit. in: A. Penrose, *Lives*, S. 29.

30 Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, London 1996, S. 9 (Erstausgabe 1988).

31 Ibid., S. 217.

32 R. Penrose, Interview mit Edward Lucie-Smith, 1980, zit. in: Slusher, *Green Memories of Desire*, S. 31.

33 A. Penrose, *Lives*, S. 50; Burke, *Lee Miller*, S. 85.

34 Ibid., S. 29; Ibid.

35 Horst P. Horst, zit. in: Valentine Lawford, *Horst: His Work and His World*, New York 1984, S. 60, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 85.

36 Poirat, *My First 50 Years*, London 1931, S. 151, zit. in: Whitney Chadwick, »Lee Miller's Two Bodies«, in: *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, hg. von Chadwick und Tirza True Latimer, New Brunswick, NJ, 2003, S. 212.

37 Livingston, *Lee Miller*, S. 35. Miller kommentierte das Foto *Primat de la matière sur la pensée*, das während ihrer Liaison mit Man Ray in Paris entstand, wie folgt: »Ich weiss nicht mehr, ob ich es gemacht habe, aber das tut nichts zur Sache. Wir waren fast ein und dieselbe Person, wenn wir zusammenarbeiteten.« Miller, zit. in: R. Penrose, *Atelier Man Ray 1920–1935*, Paris 1982, S. 56; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 94.

38 Man Ray, *Self-Portrait*, S. 168, zit. in: A. Penrose, *Lives*, S. 25. Deutsche Ausgabe: Man Ray, *Selbstporträt/ Eine illustrierte Autobiographie*, München 1983, S. 163.

39 Burke, *Lee Miller*, S. 101.

40 Für weitere Informationen zu Vionnet siehe: www.vionnet.com/about; Pamela Goblin (Hg.), *Madeleine Vionnet*, New York 2008. Jacqueline Demornex zufolge verkündete das Magazin *L'Art de la Mode* 1926:

»Modellehaber können den Stil eines bestimmten Couturiers aus 15 Schritt Entfernung erkennen: Vionnet's Drapierungen, Patous Chic, Lucien Lelong's fließende Stoffe«, zit. in: Demornex, *Lucien Lelong*, London 2008, S. 24.

41 Man Ray, *Self-Portrait*, S. 168, zit. in: A. Penrose, *Lives*, S. 24–25. Deutsche Ausgabe von *Selbstporträt*: S. 163.

42 Französische *Vogue*, Oktober 1930, S. 90–91.

43 Mehr als 25 Jahre später schrieb Miller in einem *Vogue*-Artikel zum surrealistischen Film über Cocteau: »Elegant, schrill und passioniert wusste er genau, was er wollte, und er bekam es auch. Er schrie und redete auf einen

ein. Er elektrisierte jeden, der etwas mit dem Film zu tun hatte, von Strassenkehrern zu Steuereintreibern. In einem Zustand der Gnade hatten wir an der Entstehung eines Gedichts teil.« Britische *Vogue*, August 1956, S. 98.

44 Charlie Chaplin, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 104.

45 Howard Barnes, zit. in: »Praise is Paid to Miss Miller«, *Poughkeepsie Evening Star*, 5. Dezember 1933; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 136.

46 Pony Simon, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 83.

47 Man Ray, Brief an Lee Miller, undatiert, Lee Miller Archives, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 89.

48 Slusher, *Green Memories of Desire*, S. 32.

49 Amei Wallach, »Krasner's Triumph«, amerikanische *Vogue*, November 1983, S. 502, zit. in: Ibid., S. 31.

50 Für weitere Informationen zu diesen Entwürfen siehe: Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 48–49; Chadwick, »Lee Miller's Two Bodies«, S. 214–215 (s. Anm. 36).

51 Man Ray, zit. in: *This Quarter*, 1932, S. 55; zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 44–42.

52 Brief von Man Ray an Lee Miller, Lee Miller Archives, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 38.

KAPITEL 3

1 Vreeland, D.V., S. 56–57.

2 Miller, zit. in: »Cargo of Celebrities That Was Brought Here by the Île de France«, *New York World Telegram*, 18. Oktober 1932; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 128.

3 Miller, zit. in: Julia Blanshard, »Other Faces Are Her Fortune«, *Poughkeepsie Evening Star*, 1. November 1932; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 128.

4 Burke, *Lee Miller*, S. 128.

5 A. Penrose, *Lives*, S. 44.

6 Christian R. Holmes IV, zit. in: P. Christiana Klieger, *The Fleischmann Yeast Family*, Mount Pleasant, SC, 2004, S. 7.

7 A. Penrose, *Lives*, S. 44; Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 92.

8 Burke, *Lee Miller*, S. 129.

9 Amerikanische *Vogue*, November 1932, herausstrennbare Seite.

10 Burke, *Lee Miller*, S. 129; Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 101.

11 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 44. Horn stammte aus Heidelberg und war 1923 auf Anraten von Otto Kahn nach New York gezogen. Kahn, ein in Mannheim geborener Industrieller und Kunstmäzen, lud sie ein, sein 180 Hektar grosses Anwesen auf Long Island zu fotografieren. In New York traf sie Frank Crowninshield von der *Vanity Fair*, der von ihrem Portfolio beeindruckt war und sie zum Bleiben ermunterte. Horn richtete sich zunächst ein Porträtstudio auf der West 52nd Street ein. Als Miller 1932 ihr Studio in New York eröffnete, zog Horn mit ihrem nach Tudor City; www.vonhorn-photo.com.

12 Ibid.

13 Erik Miller, Juli 1974, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 45.

14 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 44.

15 Lee Miller, zit. in: Seinfel, »Every One Can Pose«; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 129.

16 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 44; Burke, *Lee Miller*, S. 134.

17 Miller, zit. in: *Poughkeepsie Evening Star*, 1. November 1932; zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 54.

18 John Berger, *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Hamburg 1974, S. 44.

19 Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 97.

20 Zum Beispiel das 1932 von der New Yorker Firma Tuvache eingeführte »Jungle Gardenia«.

21 Erik Miller, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 55; Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 110–111.

22 Lee Miller, zit. in: Seinfel, »Every One Can Pose«; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 129. Siehe auch: Mark Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 53–55.

23 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 46.

24 Crowninshield, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 46; Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 103. Die Ankündigung wird in den Lee Miller Archives aufbewahrt.

25 E. A. Jewell, »Two One-Man Shows«, *New York Times*, 31. Dezember 1932, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 132; Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 103.

26 Ich möchte der Kuratorin und Kunstdruckerin in den Lee Miller Archives, Carole Callow, dafür danken, dass sie mich als Erste auf diese Selbstporträts aufmerksam gemacht hat.

- 27 Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 108–109. Siehe auch: Conekin, «Lee Miller's Simultaneity».
- 28 Livingston, *Lee Miller*, S. 43; Burke, *Lee Miller*, S. 135–136.
- 29 Houseman, *Run-Through: A Memoir*, New York 1972, S. 96, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 138.
- 30 Jessye, zit. in: Steven Watson, *Prepare for Saints*, New York 1998, S. 245; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 138.
- 31 Burke, *Lee Miller*, S. 137–138.
- 32 Ibid., S. 139.
- 33 «Thus do Tastes Differ», *Vanity Fair*, Mai 1934, S. 52.
- 34 Burke, *Lee Miller*, S. 135–136.
- 35 Penn, zit. in: Jane Kramer, «The Life of the Party», *The New Yorker*, 6. Februar 1995, S. 65.
- 36 Magdi Wahba, «Cairo Memories», in: *Studies in Arab History*, hg. von Derek Hopwood, Oxford 1999, S. 107, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 148.
- 37 Eloui Bey, Brief an Florence und Theodore Miller, 26. August 1934, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 146.
- 38 Miller, zit. in: Arthur Gold und Robert Fisdale, «The Most Unusual Recipes You Have Ever Seen», amerikanische *Vogue*, April 1974, S. 186; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 149.
- 39 Burke, *Lee Miller*, S. 151–154.
- 40 Ibid., S. 150.
- 41 Livingston, *Lee Miller*, S. 48; Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 141.
- 42 Burke, *Lee Miller*, S. 163.
- 43 Slusher, *The Green Memories of Desire*, S. 10.
- 44 R. Penrose, *Scrapbook 1900–81*, London 1981, S. 104; A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 74.
- 45 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 74.
- 46 Ibid. Sehr schön wird das Foto *Four Women Asleep* (S. 72), das in jenem Sommer in Cornwall entstand, von Ali Smith beschrieben, die sich auch mit dem Leben und Schaffen der «schlafenden» Frauen beschäftigt, siehe: *Artful*, New York 2013, S. 112–117, 227–228.
- 47 R. Penrose, *The Road is Wider Than Long: An Image Diary from the Balkans July–August 1938*, London 1939.
- 48 R. Penrose, «The Road was wider than long *», Nachwort zu *The Road is Wider Than Long*. Faksimile-Ausgabe. Los Angeles 2003, unpaginiert.
- 49 Ibid.
- 50 Miller, Brief an Roland Penrose, undatiert (Mai 1939), zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 193.
- 51 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 96.
- 52 Burke, *Lee Miller*, S. 200. 1938 wurde das britische Ballonkommando «British Balloon Command» gegründet, um Städte und Hauptangriffsziele wie Industriegebiete und Häfen zu schützen. Die Ballons waren als Schutz gegen «Stukas» (Sturzkampfflugzeuge) gedacht, die normalerweise in einer Höhe von 1500 Metern flogen und von den Ballons nun gezwungen wurden, höher zu fliegen, bis sie in den Bereich konzentrierter Flakfeuer gerieten. Siehe: Franklin J. Hillson, «Barrage Balloons for Low-Level Air Defense», *Airpower Journal* (Sommer 1989), online abrufbar.
- KAPITEL 4
- 1 Miller, zit. in: Gold und Fisdale, «The Most Unusual Recipes You Have Ever Seen», amerikanische *Vogue*, April 1974, S. 186; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 154.
- 2 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 99.
- 3 Zu ihrer Freude am Kochen und zu Gewürzen aus ihrer «ägyptischen Periode» siehe: Miller, zit. in: Ninette Lyon, «Lee and Roland Penrose: A Second Fame», amerikanische *Vogue*, April 1965.
- 4 Lee Miller, Brief an Erik und Mafy Miller, 25. August 1942, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 201. Siehe auch: Conekin, «Another Form of Her Genius».
- 5 Burke, *Lee Miller*, S. 200.
- 6 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 98.
- 7 Withers war in Oxford im Studiengang «Modern Greats» eingeschrieben. Drusilla Beyfus, «Audrey Withers», *Obituaries*, in: *Guardian*, 31. Oktober 2001, online abrufbar.
- 8 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 98; Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 152.
- 9 Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 152.
- 10 Ibid.
- 11 Blanch, «W.R.N.S. on the Job», britische *Vogue*, November 1941, S. 92, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 209.
- 12 Der ATS ging aus dem Women's Auxiliary Army Corps (WAAC; Frauenhilfsdienst der Britischen Armee) hervor, der während des Ersten Weltkriegs gegründet und später aufgelöst worden war. Veteraninnen des WAAC, die über 50 waren, durften sich dem ATS anschließen.
- 13 Für weitere Informationen zu den offiziellen Kriegsaktivitäten von Frauen in Grossbritannien siehe: Shelford Bidwell, *The Women's Royal Army Corps*, Barnsley 1997; Eileen Bigland, *Britain's Other Army: The Story of the A.T.S.*, London 1946; Jeremy A. Crang, «Come into the Army, Maud: Women, Military Conscription, and the Markham Inquiry», in: *Defence Studies* 8, Nr. 3, November 2008, S. 381–395; Dorothy Brewer Kerr, *Girls Behind the Guns: With the Auxiliary Territorial Service in World War II*, London 1990.
- 14 Lee Miller, Brief an Florence und Theodore Miller, undatiert (wahrscheinlich Dezember 1940); E. Murrell, *This is London*, New York 1985, S. 145; siehe auch: Burke, *Lee Miller*, S. 197–219.
- 15 Siehe auch: «Remembering the Blitz», online abrufbar unter: www.museumoflondon.org.uk; Paul Addison, *The Road to 1945: British Politics and the Second World War*, London 1975; Anthony Calder, *The People's War: Britain 1939–1945*, London 1969; ders., *The Myth of the Blitz*, London 1991.
- 16 Liberman, Interview mit Carolyn Burke, 14. Juni 1996, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 294.
- 17 Nast, zit. in: Seebohm, *The Man Who Was Vogue*, S. 354.
- 18 Lee Miller, Brief an Erik und Mafy Miller; zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 109.
- 19 Blanch, «Living the Sheltered Life», britische *Vogue*, Oktober 1940, S. 47, 96.
- 20 Unbekannt, «Here is Vogue in spite of it all!», britische *Vogue*, November 1940, S. 19.
- 21 Blanch, «Living the Sheltered Life», britische *Vogue*, Oktober 1940, S. 47, 96.
- 22 Richard Titmuss, *Problems of Social Policy*, London 1950, S. 322–323.
- 23 Lee Miller, Brief an Florence und Theodore Miller, undatiert (wahrscheinlich Dezember 1940), Lee Miller Archives; siehe auch: Burke, «London in the Blitz», in: Burke, *Lee Miller*, S. 197–219.
- 24 Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 153.
- 25 Burke, *Lee Miller*, S. 201.
- 26 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 99.
- 27 Die Überführung war von Königin Victoria 1869 eröffnet worden und befindet sich am Rand der City of London, einem 2,5 km² grossen Gebiet, in dem der britische Finanzdistrikt angesiedelt ist.
- 28 Die Löwen wurden in den 1860er-Jahren von der Bildhauerwerkstatt Farmer & Brindley entworfen; ihre linke Plöte ruht auf einem Globus. Benedict Read, *Victorian Sculpture*, New Haven 1982, S. 240.
- 29 Iona und Peter Opie, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, 2. Auflage, Oxford 1997, S. 442–443. Deutscher Text aus der Übersetzung von Lewis Carroll, *Alice hinter den Spiegeln*, Hildesheim 1999, S. 128.
- 30 «Tonic Tweeds», britische *Vogue*, September 1940, S. 42, 43.
- 31 R. Penrose, *Scrapbook*, S. 102.
- 32 Ibid.
- 33 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 76–77.
- 34 Burke, *Lee Miller*, S. 198.
- 35 Siehe: Stephen Broadberry und Peter Howlett, «Blood, Sweat and Tears: British Mobilization for WWII», in: *A World at Total War: Global Conflict and the Politics of Destruction, 1937–1945*, hg. von Roger Chickering und Stig Förster, Cambridge 2004, S. 157–176.
- 36 Britische *Vogue*, September 1939, unpaginiert und S. 23.
- 37 «Here and now resolve to shop courageously to look your best», britische *Vogue*, September 1939, S. 44.
- 38 Britische *Vogue*, September 1939, S. 44.
- 39 «Power Behind the Throne», britische *Vogue*, September 1939, S. 26.
- 40 Siehe etwa: Sonya O. Rose, *Which People's War? National Identity and Citizenship in Wartime Britain, 1939–1945*, Oxford 2003; Jo Spence, «What Did You Do in the War Mummy? Class and Gender in the Images of Women», *Photography and Politics*, hg. von Terry Dennett u. a., London 1977.
- 41 Lucy Noakes, *War and the British: Gender and National Identity, 1939–91*, London 1997, S. 64.
- 42 Pat Kirkham, «Keeping Up Home Front Morale: Beauty and Duty in Wartime Britain», in: *Wearing Propaganda: Textiles on the Home Front in Japan, Britain and the United States, 1931–1945*, hg. von Jacqueline Atkins, New Haven 2005, S. 207.
- 43 «Thumbs Up, Thumbs Down», britische *Vogue*, November 1939, S. 19.
- 44 Public Record Office, RG 23/17, Wartime Social Survey: Retail Services and Shortages, Mai 1942 bis Mai 1943, zit. in: Ila Zweigner-Bargielowska,

- Austerity in Britain: Rationing, Controls and Consumption, 1939–1955*, Oxford 2000, S. 91.
- 45 Britische *Vogue*, Februar 1942, S. 38.
- 46 *Ibid.*, S. 38–39.
- 47 «Problem Hands», britische *Vogue*, Februar 1944, S. 34.
- 48 Kirkham, «Keeping Up Home Front Morale», S. 205–227.
- 49 «Make a Habit of Beauty», britische *Vogue*, August 1944, S. 41.
- 50 Mass-Observation, Clothes Rationing Survey: An Interim Report Prepared for the Advertising Service Guild, London, 1941, S. 7–8, zit. in: Zweigner-Bargielowska, *Austerity in Britain*, S. 88.
- 51 Siehe etwa: Zweigner-Bargielowska, *Austerity in Britain*; Helen Reynolds, «The Utility Garment: Its Design and Effect on the Mass Market 1942–45», in: *Utility Reassessed: The Role of Ethics in the Practice of Design*, hg. von Judy Attfield, Manchester 1999, S. 125–143; Lisa Jardine, «A Point of View: Dazzling in an Age of Austerity», in: *BBC News Magazine*, 31. Dezember 2011, online abrufbar.
- 52 Zweigner-Bargielowska, *Austerity in Britain*, S. 50–51.
- 53 Jardine, «A Point of View».
- 54 «Smart Fashions for Limited Incomes», britische *Vogue*, März 1942, S. 39.
- 55 «Today's Standard», britische *Vogue*, April 1943, S. 30–35 (letzte Auslassung im Original).
- 56 Kirkham, «Keeping Up Home Front Morale», S. 209.
- 57 Scott-James, «The Taking of a Fashion Magazine Photograph», in: *Picture Post* 26, Oktober 1940, S. 22–25.
- 58 Britische *Vogue*, Mai 1941, S. 52.
- 59 Ruth Brown, «AIM Report», Bericht zur Konservierung von Norman Hartnells Puppenkleidern, Staffordshire University, März 2010, online abrufbar.
- 60 Michael Pick, *Be Dazzled! Norman Hartnell, Sixty Years of Glamour and Fashion*, New York 2007, S. 122.
- 61 «Elephant Grey», britische *Vogue*, Januar 1944, S. 42.
- 62 «They Have Been Here Before», britische *Vogue*, Oktober 1941, S. 33, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 209.
- 63 «Make a Habit of Beauty», britische *Vogue*, August 1944, S. 41.
- 64 Yoxall, *Fashion of Life*, S. 153, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 209.
- 65 «Accessory Factors», britische *Vogue*, Mai 1942, S. 50, 51.
- 66 «Kopfbedeckungen gibt es ohne Bezugsschein, doch für Schals, die man als Kopfkopf bindet, benötigt man einen Bezugsschein.» Board of Trade Document, «Clothing Coupon Quiz» (Her Majesty's Stationery Office, September 1941), xiv. Nadia Woolf schreibt: «Aus irgendeinem unerfindlichen Grund waren Damenhüte noch immer reichlich vorhanden; für viele Frauen war ein schicker neuer Hut die einzige Möglichkeit, modische Akzente zu setzen.» Woolf, «Making do: Rationing in Britain During the Second World War», in: *The Jewish Magazine*, August 2009, online abrufbar.
- 67 Katharina Menzel-Ahr, *Lee Miller: Kriegskorrespondentin für Vogue, Fotografien aus Deutschland 1945*, Marburg 2005, S. 36. Hier sind sowohl die Spielkarte mit dem Bild von Nusch als auch die Modestrecke in der britischen *Vogue* vom September 1942 abgedruckt.
- 68 «In Town This Summer», britische *Vogue*, Juli 1943, S. 50, 51.
- 69 Carol Dyhouse, *Glamour: Women, History, Feminism*, London 2010, S. 37.
- 70 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 102–104.
- 71 Julian Trevelyan, *Indigo Days: The Art and Memoirs of Julian Trevelyan*, London 1957, S. 121.
- 72 Slusher, *Green Memories of Desire*, S. 57; Peter Forbes, *Dazzled and Deceived*, New Haven 2009, S. 37–38, 143, 150–151.
- 73 Der Begriff «startle slide» («aufschreckendes Dia») scheint von Forbes in *Dazzled and Deceived* entwickelt worden zu sein, Bildunterschrift zu Abbildung 18.
- 74 Slusher, *Green Memories of Desire*, S. 58; Forbes, *Dazzled and Deceived*, S. 151.
- 75 Scherman, Interview mit Carolyn Burke, 28. Mai 1996; Burke, *Lee Miller*, S. 210.
- 76 Scherman, zit. in: John Loengard, *Life Photographers: What They Saw*, Boston 1998, S. 113; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 211.
- 77 Für weitere Informationen zu ihrem «schönen Bauchnabel» siehe: Burke, *Lee Miller*, S. 124. Für weitere Informationen zum Champagnerglas siehe: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 32.
- 78 Dupain, zit. in: Ann Elias, «Camouflage and the Half-Hidden History of Max Dupain in War», *History of Photography* 13, Nr. 4, November 2009, S. 370–382, 373.
- 79 R. Penrose, *Picasso: His Life and Work*, New York 1973, S. 205. Siehe auch Kapitel 5 in Gertrude Steins *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York 1961, in dem sie auf den Einfluss der Kubisten, insbesondere Picasso, und auf die Entwicklung militärischer Camouflage im Zweiten Weltkrieg eingeht.
- 80 R. Penrose, zit. in: Tim Newark, «Now You See It ... Now You Don't», *History Today* 57, Nr. 3, März 2007, S. 4–5; siehe auch: Tim Newark, *Camouflage*, London 2009.
- 81 «Evolution in Embroidery», britische *Vogue*, Januar 1943, S. 74.
- 82 «At the Other End of the Lens», britische *Vogue*, Januar 1943, S. 70, 74.
- 83 Siehe etwa: Robin Derrick und Robin Muir, *Unseen Vogue: The Secret History of Fashion Photography*, London 2004.
- 84 «Make the Most of your Figure», britische *Vogue*, Februar 1942.
- 85 Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 59.
- 86 «Contrast in Checks», britische *Vogue*, April 1944, S. 37.
- 87 Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 168. «Cover Coats» erscheint auf S. 167; auf S. 169 ist eins von Millers Porträts von Humphrey Jennings zu sehen.
- 88 Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 168.
- 89 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 114–116; siehe auch: Haworth-Booth, *Art of Lee Miller*, S. 168.
- 90 Miller, «Citizens of the World – Ed Murrow», britische *Vogue*, August 1944.
- 91 Brief von Miller an Withers aus dem Jahr 1944, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 116.
- KAPITEL 5**
- 1 Lee Miller, Brief an Florence und Theodore Miller, 14. Dezember 1941, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 208–209.
- 2 Scherman, unveröffentlichte Memoiren, 1983, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 109.
- 3 Scherman, Vorwort zu *Lee Miller's War*, hg. von A. Penrose, S. 9.
- 4 Lee Miller, Brief an Florence und Theodore Miller, 3. Mai 1943, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 213.
- 5 Millers Kriegsberichte werden ausführlich behandelt in: A. Penrose, *Lee Miller's War*.
- 6 Withers, *Lifespan*, S. 92.
- 7 Withers, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 118.
- 8 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 118.
- 9 Myers, in einem Interview mit der Autorin, Collinsville, North Carolina, 21. Juni 2003. Myers verstarb 2007.
- 10 *Ibid.*
- 11 Vgl. Seite 50, 51, 152.
- 12 Miller, «Unarmed Warriors», britische *Vogue*, September 1944, S. 36.
- 13 Eileen M. Sullivan, zit. in: Paul Fussell, *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War*, New York 1989, S. 95.
- 14 Withers, *Lifespan*, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 222.
- 15 Miller, «The Siege of St. Malo», britische *Vogue*, Oktober 1944, S. 51. Die amerikanische *Vogue* veröffentlichte eine leicht geänderte Fassung: «France Free Again: St. Malo», amerikanische *Vogue*, 15. Oktober 1944, S. 92, 129.
- 16 Miller, «The Siege of St. Malo», S. 84.
- 17 *Ibid.*, S. 86.
- 18 Martin Blumenson, «World War II: The Liberation of Paris», in: *World War II*, September 2000, online abrufbar unter: www.historynet.com.
- 19 Miller, Brief an Audrey Withers, undatiert, zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 65.
- 20 Miller, «Paris is free ... cables its joy», amerikanische *Vogue*, 1. Oktober 1944, S. 148.
- 21 Das genaue Datum von Millers Ankunft in Paris ist unbekannt. Burke schreibt, dass «sie vermutlich am 27. August eintraf», siehe: Burke, *Lee Miller*, S. 394.
- 22 Miller, «Paris ... its joy ... its spirit ... its privations», britische *Vogue*, Oktober 1944, S. 78; Miller, «Paris», amerikanische *Vogue*, 15. Oktober 1944, S. 148; zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 70.
- 23 *Ibid.*
- 24 *Ibid.*
- 25 Im Februar 1947 zeigte Christian Dior die bahnbrechende Kollektion mit den langen, schwingenden Röcken. Diors Debut-Kollektion erhielt in den Modemagazinen Europas und Amerikas den Beinamen «New Look». Weitere Informationen unter: www.design-museum.org/design/christian-dior.

- 26 Miller, «Paris ... its joy», britische *Vogue*, S. 78; Miller, «Paris», amerikanische *Vogue*, 148; zitiert in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 69.
- 27 François, zit. in: Dominique Veillon, *La mode sous l'Occupation*, Paris 2001, S. 14.
- 28 Miller, «Paris ... its joy», britische *Vogue*, S. 78; Miller, «Paris», S. 148; zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 69.
- 29 Miller, «Paris ... its joy», britische *Vogue*, S. 78 (dieser Satz fehlt in der amerikanischen *Vogue*), zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 71.
- 30 Miller, «Paris ... its joy», S. 78; Miller, «Paris», S. 147–148, zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 69.
- 31 Miller, Brief an Audrey Withers, 10. Oktober 1944, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 235.
- 32 Edouard Benito, «High Hat Resistance», britische *Vogue*, Oktober 1944, S. 36, 98; Benito, «Milliners at Work: High Hat Resistance», amerikanische *Vogue*, 1. November 1944, S. 124–125, 172–173.
- 33 Benito, «Milliners at Work», S. 125.
- 34 Caroline Weber hat erklärt, dass Marie Antoinettes typischer Kopfputz aus einer «hohen Puderfrisur bestand, die Szenen aus aktuellen Ereignissen ... oder landschaftliche Idealbilder kunstvoll nachstellte». Weber, *Queen of Fashion: What Marie Antoinette Wore to the Revolution*, New York 2006, S. 5.
- 35 Benito, «Milliners at Work», S. 172.
- 36 Ibid., S. 172–174.
- 37 Ibid., S. 174.
- 38 Miller, Brief an Withers, Paris, falsch datiert auf 18. August 1944, veröffentlicht in der britischen *Vogue*, November 1944.
- 39 Miller, «Paris ... its joy», britische *Vogue*, S. 27, 78.
- 40 Ibid., S. 78 (Auslassung wie im Original).
- 41 Vreeland, D.V., S. 114.
- 42 Miller, Brief an Withers, falsch datiert auf 18. August 1944, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 229; Ali Smith, «The look of the moment», in: *Guardian*, 7. September 2007, online abrufbar.
- 43 Miller, «Paris Fashions», Brief an Withers, undatiert, Lee Miller Archives (Auslassungen wie im Original), Foto in den Lee Miller Archives verzeichnet unter: 5958–62.
- 44 Ibid., Kopie von Kontaktabzug in den Lee Miller Archives: 5900.
- 45 In drei aktuellen Biografien über die Modedesignerin Coco Chanel herrscht Übereinstimmung, dass Chanel zur Besatzungszeit Nazi-Kollaborateurin war. Eine Rezension definiert «Kollaborateur» als «aufgeladenen Begriff aus Kriegszeiten zur Bezeichnung eines Mitbürgers, der mit dem Feind zusammenarbeitet». Allerdings herrscht keine Übereinstimmung über das Ausmass von Chanels Kollaboration. Lauren Lipton, «The Many Faces of Coco», in: *The New York Times*, 4. Dezember 2011.
- 46 Miller, «Paris Fashions», Brief an Audrey Withers, undatiert (vgl. Anm. 43).
- 47 Lucien Lelong, Interview in *Votre Beauté*, September 1939, zit. in: Veillon, *La mode sous l'Occupation*, S. 6; Demorenc, Lucien Lelong, S. 81.
- 48 Rhonda Garelick zitiert folgenden Satz eines ungenannten französischen Modejournalisten aus den frühen 1940er-Jahren: «Französinne sind die Quelle des Chics, denn dieses Erbe ist ihrer Rasse eingeschrieben.» Garelick schreibt weiter, dass es «tiefe und beunruhigende Parallelen zwischen europäischer Modeindustrie und -faschistischem Gedankengut» gab». In diesem Fall müssen Lelongs Argumente für die Deutschen einleuchtend geklungen haben. Garelick, «High Fascism», in: *The New York Times*, 6. März 2011.
- 49 Linda Grant, «Lucien Lelong: The Man Who Saved Paris», in: *The Telegraph*, 21. November 2008, online abrufbar.
- 50 Miller, «Paris Fashions», britische *Vogue*, November 1944, S. 36.
- 51 Miller, «Paris Fashions», Brief an Audrey Withers, undatiert (vgl. Anm. 43).
- 52 Burke, *Lee Miller*, S. 232.
- 53 Miller, «Paris Fashions», britische *Vogue*, November 1944, S. 36.
- 54 Miller, Brief an Withers, 10. Oktober 1944, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 235.
- 55 Miller, «Paris Fashions», britische *Vogue*, Oktober 1944, S. 36.
- 56 Miller, zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 84.
- 57 Veillon, *La mode sous l'Occupation*, S. 99.
- 58 Zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 84.
- 59 Miller, Brief an Withers, 4. Oktober 1944, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 234.
- 60 Withers, Telegramm an Miller, 13. Oktober 1944, zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 80.
- 61 Miller, Brief an Withers, Oktober 1944, zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 83–84.
- 62 Miller, zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 72.
- 63 Burke, *Lee Miller*, S. 231.
- 64 Millers Fotos von Marlene Dietrich und Fred Astaire wurden erst Monate nach der Veröffentlichung in den anderen beiden Ausgaben der *Vogue* im französischen Heft publiziert. Nach der Befreiung erschien die erste Ausgabe der französischen *Vogue* im Januar 1945.
- 65 Picasso, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 122.
- 66 «Within ...», britische *Vogue*, Oktober 1944; zur Tomatengeschichte siehe: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 73; Burke, *Lee Miller*, S. 231.
- 67 «Pattern of Liberation», britische *Vogue*, Januar 1945, S. 80.
- 68 Miller, Brief, von der Zensur datiert auf 7. Dezember 1944, zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 92–93.
- 69 Miller, «Luxemburg Front: Vogue's correspondent Lee Miller reports on the Western Front», amerikanische *Vogue*, 10. Januar 1945, S. 58–61, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 130.
- 70 Zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 130; Burke, *Lee Miller*, S. 236.
- 71 Miller, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 130.
- 72 Miller, «Luxemburg Front», S. 58, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 130.
- 73 Miller, «GI Lingo in Europe», amerikanische *Vogue*, 1. April 1945, S. 131.
- 74 Calvocoressi, *Lee Miller*, S. 103 (dt.: *Lee Miller: Begegnungen*, Berlin 2002).
- 75 «Schiaparelli», Eintrag in: *The Fashion Book*, hg. von Richard Martin u.a., London 1998, S. 414.
- 76 Schiaparelli, *Shocking Life: The Autobiography of Elsa Schiaparelli*, London 2012, S. 156 (Erstausgabe 1954).
- 77 Miller, «Germany – The War That Is Won», britische *Vogue*, Juni 1945, S. 84, 85, 87, 89. (Die deutsche Übersetzung folgt grossenteils der deutschen Ausgabe: Lee Miller, *Der Krieg ist aus*, Berlin 1995.)
- 78 Ibid., S. 41.
- 79 Ibid.
- 80 Ibid., S. 42, 84. Miller lässt in dem Artikel das Schicksal der Juden unerwähnt. Janina Struk schreibt, dass im Sommer 1945 wenig bekannt war «über die Genozid-Politik der Nazis, die zur Endlösung und zur Vernichtung der Juden geführt hatte, und über den Terror, den die Deutschen über die slawischen Völker in Osteuropa gebracht hatten». Struk, *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence*, London 2004, S. 133.
- 81 Liberman, Interview mit Carolyn Burke, 14. Juni 1996, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 294.
- 82 Miller, britische *Vogue*, Juni 1945, S. 42.
- 83 Miller, «Believe In: Lee Miller Cables from Germany», amerikanische *Vogue*, 1. Juni 1945, S. 103–105.
- 84 Withers, Interview mit Carolyn Burke, 5. Mai 1996, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 265.
- 85 Miller, «Hitleriana», britische *Vogue*, Juli 1945, S. 36–37, 74. (Die deutsche Übersetzung folgt grossenteils der deutschen Ausgabe: Lee Miller, *Der Krieg ist aus*, Berlin 1995.)
- 86 Zox-Weaver, «When the War Was in Vogue: Lee Miller's War Reports», in: *Women's Studies* 32 (2003), S. 131–163, 137.
- 87 Ibid., S. 156.
- 88 Miller, «Hitleriana», britische *Vogue*, Juli 1945, S. 37.
- 89 Miller, Brief an Withers, undatiert (vermutlich 3. Mai 1945), zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 188.
- 90 Miller, «Hitleriana», britische *Vogue*, Juli 1945, S. 37.
- 91 Miller, Brief an Withers, zit. in: A. Penrose, *Lee Miller's War*, S. 198–199, und Burke, *Lee Miller*, S. 264.
- 92 Zox-Weaver, «When the War Was in Vogue», S. 157 (vgl. Anm. 86).
- 93 Miller, «Hitleriana», britische *Vogue*, Juli 1945, S. 74. Man fragt sich, ob Miller bei der Niederschrift der letzten Sätze ihres bewegenden Artikels an den Film *Der grosse Diktator* (1940) von ihrem Freund Charlie Chaplin dachte. In dem Film spielt Chaplin den skrupellosen Diktator Anton Hynkel des Fantasielandes «Tomanien», der die Verfolgung aller Juden plant. Hynkel ist besessen von der Idee der Weltherrschaft; in einer Szene tanzt er zur Ouvertüre von Wagners *Lohengrin* mit einer aufblasbaren Weltkugel.
- 94 Miller, «Denmark», amerikanische *Vogue*, August 1945, S. 138–141; vgl. auch: Burke, *Lee Miller*, S. 268–269.
- 95 Britische *Vogue*, Juli 1945.
- 96 Aus der Laudatio von H. W. Yoxall anlässlich eines Galadiners zu Ehren

von Miller im Juli 1945, zit. in: *Facing the Front*, Broschüre zur gleichnamigen Ausstellung im Barnsley Design Centre (12. September bis 24. Oktober 1998). Kuratorin Anne McNeill.
97 Withers, *Lifespan*, S. 53.

KAPITEL 6

- 1** Withers, Interview mit Carolyn Burke, 6. Oktober 1997, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 269.
- 2** Miller, Brief an Aziz Elouï Bey, undatiert (1945), zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 269.
- 3** Woolman Chase, zit. von: Withers, 25. Juli 1945, Audrey Withers Papers, Condé Nast UK, *Vogue House*, London; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 269.
- 4** Miller, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 168.
- 5** Miller, Brief an R. Penrose, 30. September 1945, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 273.
- 6** Livingston, *Lee Miller*, S. 92.
- 7** Miller, «Report from Vienna», britische *Vogue*, November 1945, S. 40.
- 8** Lee Miller, «Hungary», aus Originalmanuskript, britische *Vogue*, April 1946, S. 52–55; amerikanische *Vogue*, 15. April 1946, S. 164–165; zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 279.
- 9** A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 166–167; Burke, *Lee Miller*, S. 281.
- 10** Zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 282.
- 11** A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 273.
- 12** Miller, «Romania», Originalmanuskript, abgedruckt in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 171–172; vgl. Burke, *Lee Miller*, S. 285–287.
- 13** Es handelt sich um dieselbe Skulptur, die bereits in Kapitel 4 erwähnt wurde.
- 14** «Candid Camera With Lee Miller», Pathé-Wochenschau, 1946, online abrufbar unter: www.britishpathe.com.
- 15** Miller kannte und verachtete Beaton seit Jahrzehnten. Der *Life*-Fotograf John Phillips, der im Herbst 1946 in Budapest neben Miller wohnte und mit ihr gelegentlich zusammenarbeitete, schrieb in seinen Memoiren, Beaton sei ein «echter Emporkömmling [gewesen], der einem das Messer in den Rücken gestossen hätte, wenn er sich einen Vorteil davon versprochen hätte»; siehe: Phillips, *Free Spirit in a Troubled World*, Zürich 1997, S. 402, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 281.
- 16** Burke, *Lee Miller*, S. 294–295.
- 17** Ibid., S. 298.

18 Ibid., S. 298.

19 Siehe u. a.: Peter Clarke, *Hope and Glory: Britain 1900–1970*, London 1996, S. 243.

20 «Vogue televises a basic wardrobe», britische *Vogue*, Januar 1947, S. 50–52.

21 Zu Bernier siehe: Calvin Tomkins, «The Artistic Life: Last Lecture», in: *The New Yorker*, 17. März 2008, online abrufbar.

22 Miller, Brief an Roland Penrose, Januar 1947, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 182–183.

23 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 183.

24 «Vogue photographers interpret Christmas», britische *Vogue*, Dezember 1947, S. 53.

25 Tagebuch von Theodore Miller, 1948, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 308.

26 Zitiert in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 188.

27 Miller, «The High Bed», britische *Vogue*, April 1948, S. 83, 111.

28 Charles Castle, *Model Girl*, Newton Abbot 1977, S. 33–34; Barbara Goalen, «Obituary», in: *The Telegraph*, 19. Juni 2002.

29 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 186–188.

30 Burke schreibt, dass Chiddingly in den frühen 1960er-Jahren «provinziell» und «bieder» gewesen sei und dass die Dorfbewohner die Eigentümer und Gäste von Farley Farm als Menschen von «zweifelhafter Moral» ansahen, die «künstlerisch oder fremdlandisch oder beides waren – wobei diese Begriffe nicht schmeichelhaft gemeint waren»; siehe: Burke, *Lee Miller*, S. 349.

31 In den Lee Miller Archives werden diese Fotos als *Glamour*-Kollektion geführt, mit dem Vermerk, sie seien nach Amerika geschickt worden.

32 Siehe u. a.: Britische *Vogue* Export Magazine 1949, aufgenommen in der Nähe der Wohnung in South Kensington.

33 Morgan, Interview mit Carolyn Burke, 1996, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 329. Zu Millers kreativem Leben nach der Fotografie siehe: Conekin, «Another Form of her Genius» und «She did the cooking».

34 Burke, *Lee Miller*, S. xiii, xiv.

35 Miller, Brief an Roland Penrose, undatiert (von Burke dem Frühjahr 1949 zugeschrieben), zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 310.

36 «Boutiques in London», britische *Vogue*, Januar 1950, S. 68–69.

37 Zum Festival of Britain 1951 siehe: Becky E. Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain*, Manchester 2003.

38 «Looking to 1951», britische *Vogue*, Oktober 1950, S. 110–113.

39 R. Penrose, Brief an Audrey Withers, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 193.

40 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 124–125.

41 Miss Hill an Audrey Withers, internes Memorandum der *Vogue*, 12. April 1949, *Vogue*-Archiv, *Vogue House*, London.

42 Reid, Interview mit der Autorin, London, 12. Mai 2004.

43 Miller, «Bachelor Entertaining», britische *Vogue*, März 1949, S. 68–69, 114–116.

44 Miller, «Working Guests», britische *Vogue*, Juli 1953, S. 54.

45 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 209.

46 Ibid.

47 Anonyme Quelle, Telefoninterview mit der Autorin, 10. August 2002.

48 Withers, unveröffentlichter Vortrag, Institute of Contemporary Arts, London 1992.

49 Scherman, Interview aus dem Film *Lee Miller through the Mirror* von Sylvia Roumette, 1995.

50 «Narvik» ist auch der Name der Schlacht, die sich im April 1940 deutsche und britische Marine um die norwegische Hafenstadt Narvik lieferten.

51 Miller, Brief an Alison Settle, Sommer 1951. Alison Settle Archive, University of Brighton Design Archives, England.

52 Withers, zit. in: A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 118.

53 David E. Scherman sagt in einem Interview: «Wenn etwas keinen Spass machte, wollte [Miller] es nicht tun.» (*Lee Miller through the Mirror*, 1995.) Mitte der 1950er-Jahre machte die Fotografin Miller keinen Spass mehr, und sie wandte sich dem Kochen zu. Patsy Murray, Haushälterin von Miller und Kindermädchen von Antony Penrose, sagt in dem Film, sie habe gedacht, Miller benutze Kochen, um zu «entspannen» und «alles andere zu vergessen», und es sei für sie eine Möglichkeit gewesen, «sich zu verkriechen». Bettina McNulty stimmt dem nicht ganz zu, ebenso wenig die Chefköche und Künstler, die Miller in Farley Farm besuchten, sich ihre Geschichten an-

hörten und mit ihr kochten. Siehe u. a. John Caxton, zitiert in: Burke, *Lee Miller*, S. 338.

54 Burke, *Lee Miller*, S. 329.

55 Ibid. und A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 196.

56 Jacobs, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 345.

57 A. Penrose, *Lives of Lee Miller*, S. 196.

58 Bettina McNulty, Interview mit Autorin, London, 13. August 2002.

59 John Loring, Interview mit Carolyn Burke, 30. April 1998, zit. in: Burke, *Lee Miller*, S. 361.

NACHWORT

- 1** Dolly Jones, «Fashion Shows: Autumn/Winter 2007 Gucci», online abrufbar unter: www.vogue.co.uk.
- 2** Keenan, *The Women*, S. 136.
- 3** Francine Prose, *Das Leben der Museen*, München 2004, S. 260.
- 4** David Hare, «Lee Miller: Perhaps You Haven't Noticed», in: Calvocoressi und David Hare, *Lee Miller Portraits*, London 2005, S. 21.
- 5** Siehe: Toni Frissell: *Photographs 1933–1967*, New York 1994; Becky E. Conekin und Robin Muir, *Eugene Vernier: Fashion, Femininity & Form*, München 2012; Robin Muir (Hg.), *Clifford Coffin: Photographs from Vogue 1945 to 1955*, New York 1997. Zu Traeger siehe: Becky E. Conekin, «From Haughty to Nice: How British Fashion Photography Changed from the 1950s to the 1960s», in: *Photography & Culture* 3, Nr. 3, November 2010, S. 283–296 und «Fashioning Mod Twiggy & the Moped in Swinging London», in: *History & Technology*, Juni/Juli 2012.
- 6** Siehe: Martin Harrison, *Young Meteors*, London 1998.

AUSWAHLBIBLIOGRAFIE

Im Folgenden sind einige der Bücher und Artikel verzeichnet, die für die Recherchen zu diesem Buch herangezogen wurden. Die vollständigen bibliografischen Angaben zu den nicht extra aufgeführten Quellen finden sich in den jeweiligen Anmerkungen.

PRIMÄRQUELLEN

- Agar, Eileen, *A Look at My Life*, London 1988.
 Bourke-White, Margaret, *Portrait of Myself*, New York 1963.
 Chase, Edna Woolman, *Always in Vogue*, London 1954.
 Man Ray, *Self-Portrait*, New York 1963 (deutsche Ausgabe: *Man Ray – Selbstporträt*, München 1998).
 Penrose, Roland, *The Road is Wider Than Long: An Image Diary from the Balkans July–August 1938*, Faksimileausgabe, Los Angeles 2003 (Erstausgabe 1939).
 Yoxall, H. W., *A Fashion of Life*, London 1966.
 Withers, Audrey, *Lifespan: An Autobiography*, London 1994.

SEKUNDÄRQUELLEN

- Amaya, Mario, «My Man Ray ...», in: *Art in America* 63, Nr. 3, Mai–Juni 1975.
 Burke, Carolyn, *Lee Miller: On Both Sides of the Camera*, London 2005.
 Calvocoressi, Richard, *Lee Miller: Portraits From a Life*, London 2005 (deutsche Ausgabe: *Begegnungen*, Berlin 2002).
 Chadwick, Whitney, und Tirza True Latimer (Hg.), *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*, New Brunswick/London 2003.
 Conekin, Becky E., «Lee Miller's Simultaneity: Photographer & Model in the Pages of Inter-War Vogue», in: *Fashion as Photograph*, hg. von Eugenie Shinkle, London 2008, S. 70–86.
 – «She did the cooking with the same spirit as the photography: Lee Miller's life after photography», in: *Photography and Culture* 1, Nr. 2, November 2008, S. 145–164.
 – «Another Form of Her Genius: Lee Miller in the Kitchen», in: *Gastronomica: The Journal of Food & Culture* 10, Nr. 1, Winter 2010, S. 50–60.
 Haworth-Booth, Mark, *The Art of Lee Miller*, New Haven 2007.
 Keenan, Bridget, *The Women We Wanted to Look Like*, London 1977.
 Livingston, Jane, *Lee Miller: Photographer*, London 1989.
 Penrose, Antony, *The Lives of Lee Miller*, London 1985.
 – *The Home of the Surrealists: Lee Miller, Roland Penrose and their circle at Farley Farm*, London 2001 (deutsche Ausgabe: *Das Haus der Surrealisten: der Freundeskreis um Lee Miller und Roland Penrose*, Berlin 2002).
 – (Hg.), *Lee Miller's War*, London 2005.
 Scottish National Gallery of Modern Art, *Roland Penrose, Lee Miller: The Surrealist and the Photographer*, Edinburgh 2001.
 Seeborn, Caroline, *The Man Who Was Vogue: The Life and Times of Condé Nast*, New York 1982.
 Slusher, Katherine, *Lee Miller, Roland Penrose: The Green Memories of Desire*, München/London 2007.
 Vreeland, Diana, D.V., hrsg. von George Plimpton und Christopher Hemphill, New York 1984.

BILDNACHWEISE

Alle Fotos © Lee Miller Archives, alle Rechte vorbehalten.
 England 2013 (www.leepmiller.co.uk), mit Ausnahme derjenigen Abbildungen, die im Folgenden in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt sind:

- 56 © Bettmann / Corbis
 23, 31, 32, 43 © Condé Nast Archive / Corbis
 208 © Ann Demeulemeester
 36 © R. J. Horst / Mit freundlicher Genehmigung der Staley-Wise Gallery
 1, 46, 60 © R. J. Horst / Mit freundlicher Genehmigung der Lee Miller Archives
 44, 45, 49 Fotos: © R. J. Horst / Text und Layout: © *Vogue* Paris
 52 © Hulton-Deutsch Collection / Corbis
 50, 89, 98, 108–109, 113, 116, 117, 132, 180, 184, 198, 201
 Fotos: © 2013 Lee Miller Archives / Text und Layout: *Vogue* © The Condé Nast Publications Ltd
 131 Fotos: © 2013 Lee Miller Archives / Layout: *Vogue* © The Condé Nast Publications Ltd
 51 Fotos: © 2013 Lee Miller Archives / Text und Layout: © *Vogue* Paris
 20 Georges Lepape / *Vogue* © The Condé Nast Publications Ltd
 187 Patrick Matthews / *Vogue* © The Condé Nast Publications Ltd
 207 © Bettina McNulty
 72, 73, 75, 76, 77, 121, 182 © Roland Penrose Estate, England 2013, alle Rechte vorbehalten.
 179 Vic Volk / *Vogue* © The Condé Nast Publications Ltd
 202 *Vogue* © The Condé Nast Publications Ltd

DANK

Obwohl die Arbeit an diesem Buch nur anderthalb Jahre in Anspruch genommen hat, forsche und schreibe ich schon seit mehr als zehn Jahren über Lee Miller. Wenn man sich über einen so langen Zeitraum mit einem Thema befasst, ist man unzähligen Menschen zu Dank verpflichtet. Meine ersten Recherchen finanzierte mein ehemaliger Arbeitgeber, das London College of Fashion (LCF), in Form einer Senior Research Fellowship, die von Elizabeth Rouse und Christopher Beward genehmigt und von Helen Thomas verlängert wurde. Das Stipendium wurde für einige Jahre vom Fashion & Modernity Project mitfinanziert. Bei diesem von Beward und Caroline Evans geleiteten Projekt, das vom Arts and Humanities Research Board finanziert wurde, arbeiteten zahlreiche Kollegen vom LCF und vom Central Saint Martins College of Art and Design mit.

Bedanken möchte ich mich bei folgenden Freunden und Kollegen, die meine ersten Recherchen, Artikel und Gespräche über Lee Miller kritisch kommentiert haben: Christopher Reed, Carolyn Sreedman, der verstorbene Don LaCoss, Laura Lee Downs, Christopher Beward, Caroline Evans, Leslie Harris, Sonia Ashmore, Ludmilla Jordanova, Clare Pettitt, Stephen Brooks, Deborah Cohen, Craig Koslofsky, Antoinette Burton, Marilyn Booth, Amy de la Haye, Janine Furness, Carol Tulloch, Eugene Shinkle, Annalisa Zox-Weaver und Bertina McNulty. Neuere Vorlesungen und Artikel gewannen durch das Feedback der meisten oben aufgeführten Menschen sowie: Annie Janowitz, Darra Goldstein, Emily Orr, Anna Arabindan Kesson, Vanessa Schwartz und Laura Wexler. Mein Dank gilt allen, die mich zu Vorträgen über Lee Miller einluden, und den Redakteuren, die frühere Fassungen des vorliegenden Texts veröffentlichten: Barbara Caine, Christiane Eisenberg, Mary Jacobus, Laura Lee Downs, Christian Huck, Valerie Steele, James Vernon, Mark Haworth-Booth, Vanessa Schwartz, Stephen Brooke, Darra Goldstein, Doug Duda und Scott Givort. Ich möchte mich auch bei allen bedanken, die mir über die Jahre bei den Recherchen zu diesem Buch geholfen haben: Amber Jane Butchart, Lance Tabraham, Zephyrine Craster, Bonnie Robinson, Janine Button, ehemalige Bibliothekarin des *Vogue* House, London, und Arabella Hayes, ehemalige Mitarbeiterin der Lee Miller Archives. Mein Dank gilt Loren Olson, meiner Forschungsassistentin in Yale, die mir bei den jüngsten Bildrecherchen in New Haven und London sehr geholfen und mir mit ihrem aussergewöhnlichen Blick und ihrer positiven Einstellung zur Seite gestanden hat; ohne sie hätte dieses Buch nie das Licht der Welt erblickt.

Für Beratung und Unterstützung bedanke ich mich ebenfalls bei: Robin Muir, Mark Haworth-Booth, Alison MacKeen, BC Craig, Stephanie Browner, Terence Pepper, Ian Shapiro, Tim Barringer und Kishwar Rizvi.

Meine Dankbarkeit gilt vielen neuen Freunden in New Haven: den Grafikdesignerinnen Jenny Chan und Angie Hurlbut, der Künstlerin Linda Lindroth sowie Mercedes Carreras, Annie Murphy Paul, John Witt, Lauren McGregor, Iain York, Annie Wareck und Scott Shapiro. Für die Gastfreundschaft in England danke ich Sharon, Sean und John Tooze, Nicki, Gordon, Jessie und Alice Smith sowie Dale und Steve Russell.

Vielen Dank an den Frederick W. Hilles Publication Fund im Whitney Humanities Center in Yale für den höchst willkommenen Zuschuss für die Genehmigungs- und Abdruckgebühren. Besonderen Dank auch an Ned Cooke, der mich immer wieder ermutigt hat, und an Susan Strout vom Whitney Humanities Center. Zu grosstem Dank verpflichtet bin ich meiner Agentin Sarah Chalfant von der Wylie Agency, und ich möchte mich ebenfalls bei ihrer Londoner Assistentin Alba Ziegler-Bailey und bei Rebecca Nagel aus ihrem New Yorker Büro bedanken.

Es war mir eine grosse Freude, mit Thames & Hudson zusammenzuarbeiten, angefangen beim Geschäftsführer Jamie Camplin, der das Buch in Auftrag gab, bis hin zu der Art-Direktorin Johanna Neurath und der Grafikdesignerin des Buchs, Anna Perotti. Meine Lektorin Laura Potter hat mich mit ihrem Wissen und ihrer ruhigen Art während des gesamten Entstehungsprozesses tatkräftig unterstützt. Ihnen allen gebührt mein Dank. Dieses Buch ist in enger Zusammenarbeit mit den Lee Miller Archives entstanden, ohne deren Unterstützung es nie zustande gekommen wäre. Besonders hervorheben möchte ich Antony Penrose, den Direktor des Archivs, sowie Ami Bouhassane, Lance Downie, Kerry Negahban, Tracy Leeming, Gabi Hergert und Genevieve Steele. Ebenfalls danken möchte ich Carole Callow von den Lee Miller Archives. Als Kuratorin des Archivs und Expertin für Fotodrucke verfügt sie über das umfangreichste Wissen im Hinblick auf Lee Millers Modelfotografien; sie verbrachte viele Stunden mit mir, nicht katalogisierte Aufnahmen durchzusehen, und stand mir mit ihrem Expertenwissen hilfreich zur Seite.

R. J. Horst hat mir grosszügigerweise erlaubt, George Hoyningen-Huene's Fotos von Miller in diesem Buch abzudrucken; als ebenso grosszügig erwies sich die Modedesignerin Ann Demeulemeester, die mir die Erlaubnis gab, das Laufstegfoto im Nachwort abzudrucken. Vielen Dank auch an Caroline Berton von Condé Nast Frankreich und an Harriet Wilson, Brett Croft, Bonnie Robinson und Ulrika Becker von Condé Nast England. Das stets optimistische, hilfsbereite und akribische Londoner Team, unter der Leitung von Wilson, ist der wahrgewordene Traum einer jeden Historikerin.

Für Inspiration, Beratung und Gastfreundschaft danke ich Bettina McNulty, Lee Millers bester Freundin aus den 1960er- und 1970er-Jahren, die mir von Anfang die Türen zu ihrem Privatarchiv öffnete, mich an ihren Erinnerungen aus der Zeit mit Miller teilhaben liess und mich sogar zu Recherchen in die Lee Miller Archives begleitete, wo sie mir bei der Auswahl der besten Fotos von Kostümen, Hüten und Pelzen aus den 1940er-Jahren half. Eines Nachmittags im Archiv sagte Antony Penrose, näher als Bettina hätte man Lee nicht kommen können. Bettina hat mir geholfen, Lee Miller besser zu verstehen, und es ist mir eine grosse Ehre, sie als Freundin bezeichnen zu dürfen.

Aufgrund ihrer Liebe zur Fotografie, zur Mode oder vielleicht auch nur zu mir haben mich zu diesem Buch immer wieder angefeuert: Adam Tooze, Annie Janowitz, Stephen Brooke, Loren Olson und Edie Conekin-Tooze und natürlich Bettina. Sie alle haben mir mit ihren Kommentaren zu den verschiedenen Textfassungen und der Auswahl der Fotos sehr geholfen. Wie immer hat Adam, mein Fels in der Brandung und vorzüglicher Kritiker, jedes einzelne Wort gelesen und kommentiert. Sein Enthusiasmus für dieses Buch war stets ungebrems, selbst wenn meiner gelegentlich etwas gedämpfter war. Edie kann sich gewiss an keine Zeit erinnern, in der ich nicht mit Lee Miller befasst war. Ihr ist dieses Buch gewidmet. Ich hoffe, dass ihr Lee Millers Stärke, Intelligenz, Schönheit, Kreativität und Humor als Inspiration dienen werden. Ich stelle mir gern vor, dass Lee ebenfalls Gefallen an Edie gefunden hätte.

REGISTER

Kursiv gesetzte Seitenangaben beziehen sich auf Abbildungen.

Abbott, Berenice 61
Agar, Eileen 101, 211
Amaya, Mario 206
Amies, Hardy 186
Arden, Elizabeth 62, 120, 170, 185
Ashton, Frederick 68
Askew, Kirk 68
Askew, Constance 68
Astaire, Fred 33, 64, 160

Baker, George 33
Baker, Harold 28
Baker, Josephine 33
Balanchine, George 68
Balenciaga, Cristóbal 155, 156, 163
Barclay, Helen Lee 111
Bárdossy, László 178
Baskerville, Charles 30
Beard, James 206, 207
Beaton, Cecil 33, 42, 68, 130, 181, 183, 204
Belaire, Georgia 62, 65
Benito, Carmel 145–147
Bérard, Christian 160, 163
Berger, John 62
Bernier, Rosamond 181
Bey, Aziz Eloui 55, 68–69, 183
Blanch, Lesley 86, 90, 103
Bliven, Bruce 30
Bohrmann, Horst (Horst P. Horst) 42, 48, 181
Bourke-White, Margaret 121, 122, 123
Braun, Eva 170–171
Brooks, Louise 29
Browne, Coral 103
Brunhoff, Michel de 160
Buchenwald 15, 167, 169, 171, 204
Budapest 176
Burke, Carolyn 19, 33, 68

Carrington, Leonora 72, 73
Carter, Ernestine 203
Chanel 4, 23, 33, 48, 153
Chaplin, Charlie 33, 35, 53, 64
Chevalier, Maurice 160
Chiddingly 185, 190, 193
Christian X, König von Dänemark 171
Clark, Dr. Walter 62
Claydon, Lady 204
Clifford, M. E. 28
Cocteau, Jean 47, 52, 53, 68, 160, 163
Coffin, Clifford 181, 213
Colette 160
Copland, Aaron 68
Cott, Hugh B. 120
Cowell, Elizabeth 103
Cox, June 33
Crowninshield, Frank 35, 64–65

Dahl-Wolfe, Louise 42
Dalí, Salvador 68, 163
Deakin, John 183

Deemeulemeester, Ann 208, 209
Deriaz, Diane 204
Dietrich, Marlene 160
Dior, Christian 144, 204
Dupain, Max 123

Ehrenfeld, Miss Lily 103
Eisenstaedt, Alfred 121
Éluard, Nusch 72, 74–75, 117, 160
Éluard, Paul 74–75, 117, 160, 204
Eric 181
Ernst, Max 70, 73, 181, 206

Fidelin, Ady 72, 74–75
Fini, Leonor 47
Fischer, Agneta 39, 130
Fonteyn, Margot 114, 114
François, Lucien 144
Frissell, Toni 213

Genthe, Arnold 61
Gershwin, George 33, 65, 68
Gershwin, Ira 65
Giannini, Frida 209
Gish, Lillian 206
Goalen, Barbara 185
Goldberg, Vicki 41
Goldman, Dr. Carl H. 183
Green, Mae and Hattie 33
Grès, Madame 155
Gry, Carl 171, 172
Guggenheim, Peggy 181

Hamilton, Richard 203
Hare, David 211
Hartnell, Norman 111
Harvey, Lilian 65, 65
Haworth-Booth, Mark 40, 62, 65, 83, 92, 130, 213
Hitler, Adolf 73, 141, 169, 170–171, 173, 176
Hobson, Valerie 104, 104
Holmes, Christian II 61
Holmes, Christian R. IV 61
Horst, Horst P. (Bohrmann, Horst) 42, 48, 49, 179, 181
Houseman, John 65, 68
Hoyningen-Huene, George 4, 16, 35, 39, 42, 43–46, 47–48, 49, 60, 61, 64, 68–69, 83, 126, 130

Jacobs, Roz 204, 206
Jessie, Eva 68
Jewell, Edward 64
Joyce, James 181

Keenan, Brigid 209, 211
Kerr, Deborah 103
Kirkham, Pat 103
Kochno, Boris 160
Kohoszyńska, Madame 26
Krasner, Lee 55

Lake, John 183
Lamba, Jacqueline 117

Lawrence, Gertrude 65
Lelong, Lucien 33, 153, 155, 157
Lepape, Georges 23, 32
Levy, Julien 55, 61, 64, 68
Liagre, Alfred de 35
Liberman, Alexander 88, 169, 181
Livingston, Jane 26, 51
Loening, Grover 35
Loring, John 206
Luce, Claire 64
Lyon, Ninette 204

Maar, Dora 73, 76, 160
Mackay, Ellin 30
McNulty, Bettina 19, 206, 207
McNulty, Henry 206, 207
Magritte, René 69
Malkiel, Henrietta 65
Man Ray 16, 19, 35, 38, 40–42, 47–48, 51, 53, 55, 61, 64, 70, 74–75, 114, 126, 206
Martin, Richard 47
Maskelyne, Jasper 120
Matthews, Patrick 187
Medgyes, Ladislás 26, 28
Méliès, George 53
Meyer, Adolphe de 42
Mille, Agnes de 68
Miller, Erik 26, 58, 59, 60, 61–62, 68, 80, 88, 181
Miller, Florence 24, 24, 28
Miller, John 29
Miller, Mafy 88, 99, 181
Miller, Theodore 24, 24, 25, 26, 27, 28
Moholy-Nagy, László 68
Molyneux, Edward 153
Moore, Colleen 29
Moore, Henry 99, 130, 178, 203
Morehouse, Marion 33
Morgan, Priscilla 190
Morrow, Edward R. 88, 120, 130, 133
Myers, Second Lieutenant Herbert 139

Nast, Condé 22, 32–33, 35, 61, 65, 69, 83, 88, 136, 138

Oake, Della 10, 11, 177, 186, 188–189
O'Neill, Eugene 28

Pages, Jean 160
Parker, Dorothy 33
Parkinson, Norman 130, 183, 186, 190
Patou, Jean 48
Pecci-Blunt, Graf und Gräfin 53, 206
Peiss, Kathy 29
Penn, Arthur 69
Penrose, Antony 16, 19, 61, 64, 183, 203–204, 206, 213
Penrose, Roland 48, 70, 72–73, 74–75, 76, 77, 80, 92, 99, 101, 120–123, 138, 176, 178, 181, 183, 185, 198, 206, 213
Picasso, Pablo 73, 79, 99, 101, 123, 160, 185, 204, 206, 212, 213
Poiret, Paul 32, 51

Prose, Francine 211
Putnam, Hall 26

Ramm, Tanja 35, 38
Read, Herbert 70
Redding, Sylvia 183
Reid, Katharine 201
Riley, Peggy 181
Rivero, Enrique 52
Rodell, John 68
Rothenstein, Michael 101
Rubinstein, Helena 62

Scherman, David E. 19, 121, 123, 136, 137, 170, 176, 178, 203
Schiaparelli, Elsa 48, 163–164, 165, 166, 167
Scott-James, Anne 111
Seinfel, Ruth 62
Sell, Henry 62
Settle, Alison 204
Sherman, Hanna-Lee 33, 221
Sieglist, Alfred 61
Stout, Frank and Helen 28
Sullivan, Eileen 139

Tanning, Dorothea 181
Thomson, Virgil 68
Thompson, Walter J. 32
Thorpe, Jay 62
Titmuss, Richard 92
Traeger, Ronald 213
Trevelyan, Julian 120

Vernier, Eugene 213
Vionnet, Madame 53, 153
Volk, Vic 179, 181
von Horn, Toni 61
Vreeland, Diana 30, 33, 58, 149

White, George 29
Withers, Audrey 80, 92, 113, 130, 133, 138–139, 142, 145, 153, 155–156, 158, 160, 162, 169, 170, 173, 176, 178, 181, 198, 201, 203–204
Woolman Chase, Edna 19, 22, 65, 88, 90, 158, 160, 169, 176, 178

Yoxall, H. W. 19, 113, 173, 178

Zox-Weaver, Annalisa 170



BECKY E. CONEKIN arbeitete u. a. an der École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris, an der Humboldt-Universität in Berlin und am College of Fashion in London. Heute lehrt sie Europäische Geschichte in Yale und schreibt regelmässig für das einflussreiche Online-Mode-Portal SHOWstudio des Fotografen Nick Knight.



Das aussergewöhnliche Leben
der amerikanischen Fotografin
Lee Miller (1907–1977), reich-
haltig illustriert, mit bisher
unveröffentlichtem Bildmaterial.
Eine grandiose Entdeckung,
nicht nur für Modefans.

